

Jahrbuch
der deutschen Musik
1943

Im Auftrage der Abteilung Musik
des Reichsministeriums für Volksaufklärung
und Propaganda
herausgegeben von
HELLMUTH VON HASE

Gemeinsamer Verlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig
und Max Hesses Verlag in Berlin



Siegmund von Hausegger

Buchausstattung: Walter Tiemann, Leipzig

Bilder: S.v.Hausegger: BildArchiv Allg. Mus.-Ztg. – W.Egk: U.Schreiber, Rom

Elly Ney: FotoEllinger, Salzburg – Johann Nepomuk David: E.Hoenisch, Leipzig

Helmut Bräutigam: F.Reinhard, Leipzig

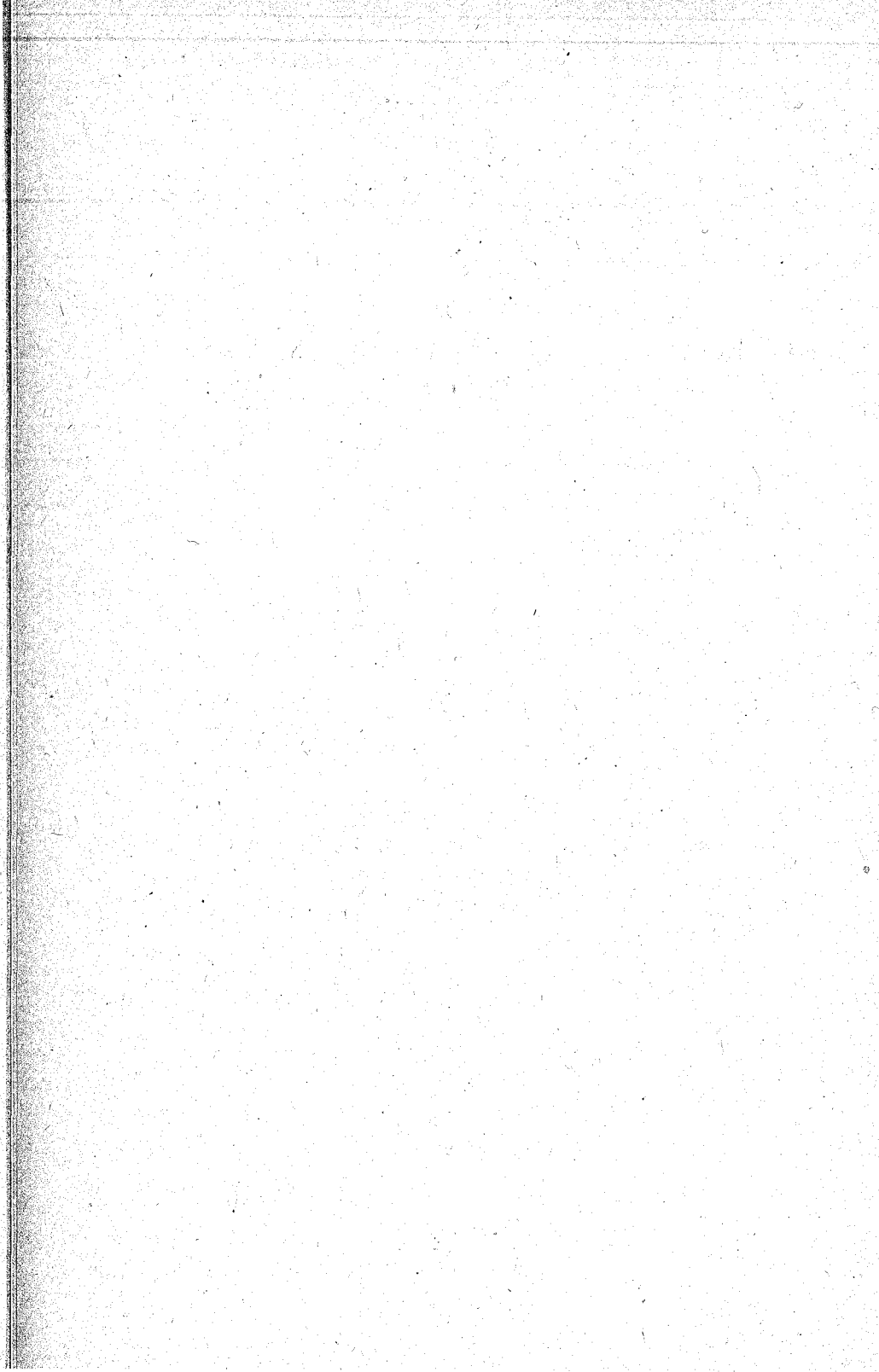
Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, ist nicht gestattet

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Zum Geleit

Das Jahrbuch der deutschen Musik will erstmalig die Lage des deutschen Musiklebens, wie es sich seit der Machtergreifung des Nationalsozialismus geformt hat, widerspiegeln. Es dürfte kein Nachteil sein, daß mit diesem Überblick zehn Jahre gewartet worden ist, bis sich die neuen Konturen stärker abgesetzt haben und die Kräfte organisch sich entwickeln konnten, wiewohl die Kriegsbedingungen dem neuen Bilde nun auch schon eindrucksvoll aufgeprägt worden sind. Das sich so darstellende Zeitgemälde strahlt in stolzer Schau die unbeugsamen Geisteskräfte auch auf tonkünstlerischem Gebiet im Großdeutschen Reich und die Blüte unseres musikalischen Schaffens wie Nachschaffens wieder. Mögen die nächsten Jahrgänge diese Überschau, die in vielem an das Deutsche Musikjahrbuch von Rolf Cunz anknüpft, immer noch reicher entwickelt zeigen. Manches Thema bleibt ihnen vorbehalten, das nicht den ersten Jahrgang überlasten durfte.

Dr. Drewes



Vorwort

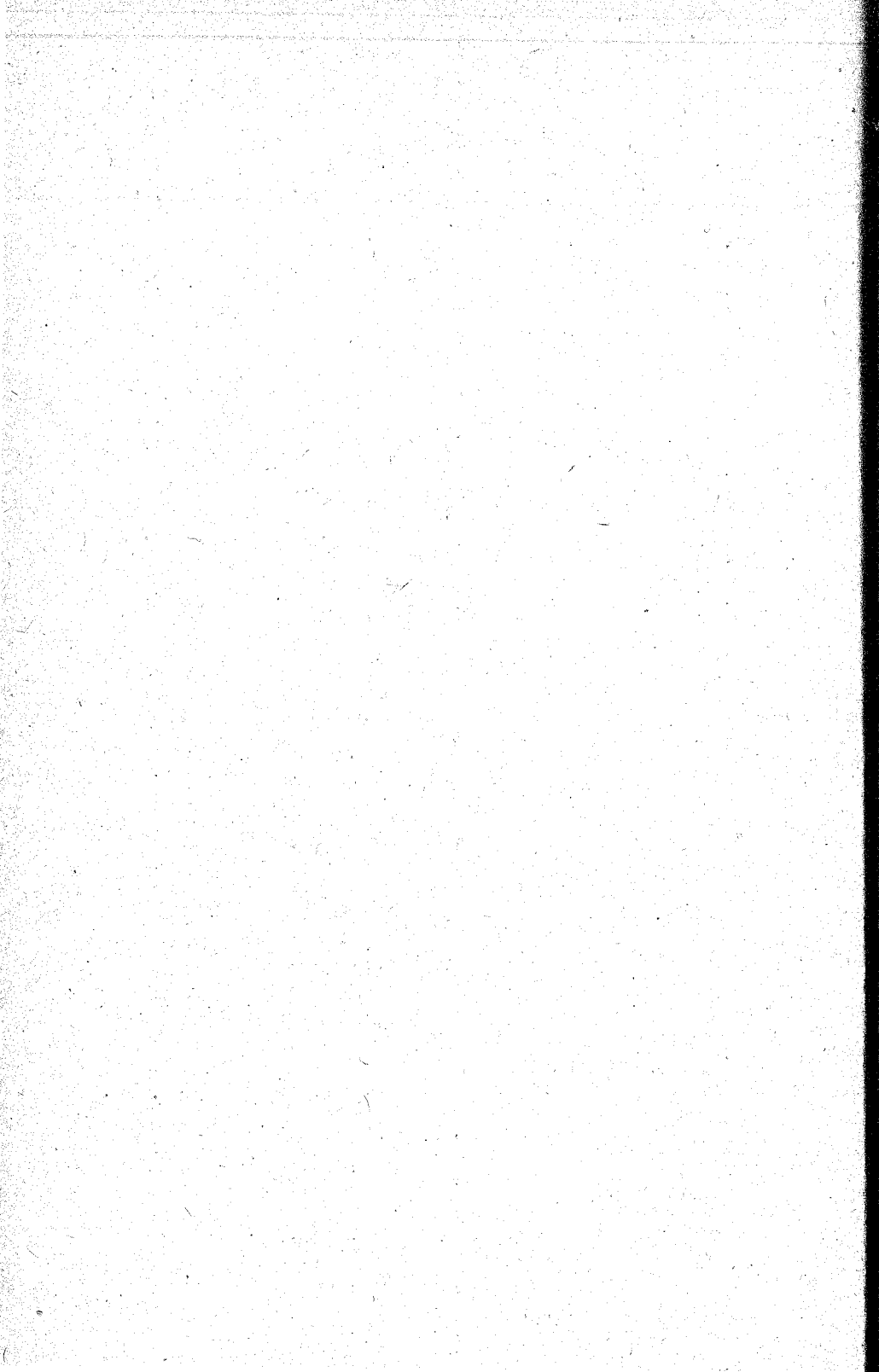
Der vorliegende Versuch, ein „Jahrbuch der deutschen Musik“ zu gestalten, ist nicht der erste. Der Gedanke seiner Verwirklichung lag eigentlich schon immer nahe. Wenn er trotz der wirtschaftlichen Erschwerungen der Kriegszeit, von beiden beteiligten Verlegern unabhängig geplant, nunmehr gemeinsam in die Tat umgesetzt wird, so unterstreicht dies das überall bestehende Bedürfnis, den jeweils erreichten Stand der deutschen Musikpflege und der musikalischen Kultur überhaupt alljährlich chronikartig festzuhalten und über die Arbeit der Musikschaaffenden Rechenschaft abzulegen.

Vermieden wurde jede Art trockener Aufzählung, rein zahlenmäßiger Statistik und lebloser Tabellen. Das Jahrbuch soll vielmehr einen lebendigen Querschnitt durch das deutsche Musikleben in seiner vielgestaltigen Auswirkung bieten und das Wirken aller schaffenden Kräfte eindringlich schildern; Errungenes und Erreichtes soll mitgeteilt, Ziele, Hoffnungen und Zukunftspläne sollen dargelegt werden. Angesichts der Fülle des Stoffes und des begrenzten Raumes mußte manches wichtige und interessante Gebiet unberücksichtigt bleiben. Im Wechsel der Jahrgänge soll alles an die Reihe kommen, was für den Bestand des deutschen Musiklebens von wirklicher Bedeutung ist. Ein 1. Jahrgang wird nie gleich eine Ideallösung darstellen! Der Herausgeber wird daher für anregende Mitarbeit und fördernde Vorschläge nur dankbar sein.

Bei der Beschaffung der Beiträge unterstützten mich Herr Professor Dr. Hans Joachim Moser, Referent in der Abteilung Musik des Reichs-Propaganda-Ministeriums, und Herr Albert Dreetz, Ministerialreferent in der Presse-Abteilung der Reichsregierung; beiden Herren sei dafür herzlichst gedankt.

Leipzig, Dezember 1942

Der Herausgeber



Inhalt

	Seite
Heinz Drewes: Geleitwort	3
Vorwort des Herausgebers	5
Die Toten des Jahres	9
Rückschau auf das Berichtsjahr	13
I. Gedenktage und besondere Ereignisse	13
II. Uraufführungen	17
III. Neugründungen	19
Hans Joachim Moser: Von der Steuerung des deutschen Musiklebens	22
Alfred Morgenroth: Aus der berufsständischen Selbstverwaltung	27
Eberhard von Waltershausen: Die Musikarbeit des Haupt- kulturamts der NSDAP	42
Walter Lott: Neuerscheinungen von Bedeutung	45
Generalmajor Paul Winter: Musikpflege in der Wehrmacht	55
Gotthold Frotscher: Hitlerjugend musiziert!	59
Maria Ottich: Die Musikarbeit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“	61
Waldemar Rosen: Deutschland im europäischen Musikaustausch	64
Eugen Schmitz: Deutsche Musikforschung im Kriege	71
Hans Joachim Moser: Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen	78
Leo Ritter: Die Arbeit der STAGMA im Kriege	83
Fritz Chlodwig Lange: Von der Oper der Gegenwart	89

	Seite
Hans Joachim Moser : Das Mozart-Bild unserer Zeit	94
Wilhelm Zentner : Siegmund von Hausegger	110
Karl Laux : Werner Egk	122
Karl Holl : Die Musikerin Elly Ney	129
Fritz Oeser : Johann Nepomuk David	134
Gerhard Berger : Helmut Bräutigam	145
Fritz Stege : Der deutsche Rundfunk im dritten Kriegsjahr	151
Fritz Heitmann : Die Orgel – das Instrument unserer Zeit	157
Hellmuth von Hase : Über die Einbürgerung neuer Werke im Konzertsaal	163
Albert Dreetz : Verpflichtung zur Kunstbetrachtung	170
Benno von Arent : Realismus und Illusion im Bühnenbild	173
Harald Kreutzberg : Der Tänzer als Gestalter	179
Herbert Windt : Warum Musik im Film?	182
Aus deutschen Musikverlags-Archiven	184
I. Oswald Schrenk : Aus dem Archiv des Musikverlages Ed. Bote & G. Bock	184
II. Wolfgang Schmieder : Mozart-Dokumente im Archiv von Breitkopf & Härtel	187
III. Erwin Kroll : Aus der Geschichte des Musikverlages Robert Lienau	192
Besprechungen	194
Musikalische Gedenktage 1943	202
Musikalischer Kalender für 1943	206
Anzeigen	212

Die Toten des Jahres

Oktober 1941 bis September 1942

Für Deutschlands Freiheit starben den Heldentod

Freimut Balthasar

Erster Dirigent des Leipziger Ärzte-Orchesters

Dr. Herbert Birtner

Professor der Musikwissenschaft in Graz

Helmut Bräutigam

Einer der begabtesten Komponisten der jungen Generation

Gottfried Gallert

Organist und Chorleiter der St. Nikolai-Kirche zu Flensburg

Wolfgang Hiltcher

Kantor der Friedenskirche zu Leipzig-Gohlis

Dr. Joachim Huschke

Musikschriststeller und Kunstberichterstatte

Helmut Jörns

Dozent an der Hochschule für Lehrerbildung in Elbing

Dr. Günther Lehmann

Junger Musikwissenschaftler

Max Nahrath

Hoffnungsvoller junger Nachwuchspianist

Gerhard Nowotny

Komponist, Musikreferent der Reichsjugendführung

Ulrich Roller

Bühnenbildner an der Berliner Staatsoper

Walter Zöllner

Organist der Nikolai-Kirche zu Leipzig

Im Berichtsjahre starben

Luigi Amodio

Erster Klarinettist am Orchester der Mailänder Scala

Emil Burgstaller

Komponist von Männerchören und gemischten Chören

Eva Chamberlain-Wagner

Tochter Richard Wagners und Cosimas, Witwe H. St. Chamberlains

Henry de Curzon

Französischer Musikgelehrter

Georg Dohrn

Langjähriger Leiter des Breslauer und des schlesischen Musiklebens

Friedrich Dürauer

Intendant des Stadtorchesters „Wiener Symphoniker“

Paul Alexander Ehlers

Leiter der Pressestelle der Bayrischen Staatoper

Elisabeth Feuge

Kammersängerin, Mitglied der Bayrischen Staatsoper

Clemens von und zu Franckenstein

Komponist, Generalintendant a. D.

Friedrich Gehmacher

Altpräsident der Stiftung „Mozarteum“

Paul Gilson

Flämischer Tondichter

Karl Eduard Goepfert

Komponist, ehemaliger Kapellmeister in Weimar

Marie Götz-Große

Opernsängerin und Gesangspädagogin

Gräfin Blandina Gravina

Tochter Cosima Wagners aus der Ehe mit Hans von Bülow

Gerhard Hekking

Niederländischer Cellist, Professor am Pariser Konservatorium

Josef Hösl

Kammervirtuos, Geiger, Führer eines Streichquartetts

Robert Hutt

Kammersänger, Mitglied der Berliner Staatsoper

Hans Keller

Kammersänger, Intendant des Stadttheaters in Kaiserslautern

Wilhelm Kienzl

der Komponist des „Evangelimann“

Heinz Joachim Körner

Dirigent des Kölner Hochschulorchesters

Eduard Kupferschmidt

Ehrengauchohrleiter des Sängergaues Sachsen-Anhalt

Robert Laugs

Staatskapellmeister und Chordirigent

Karl Liebleitner

Wiener Volksliedsammler

Pablo Luns

Spanischer Operetten- und Singspielkomponist

Robert Manzer

Generalmusikdirektor, langjähriger Leiter des Karlsbader Kuroorchesters

Herbert Marx

Komponist und Musikwissenschaftler

Albert Meister

Vorsitzender des deutschen Sängerbundes

Ivo Muchvic

Kroatischer Komponist

Wilhelm Müller

Münchener, besonders durch seine Kinderlieder bekannter Komponist

Amadeus Nestler

Leipziger Konzertpianist und Begleiter

Felix Oberhoffer

Zweiter Kapellmeister am Staatstheater in Kassel

Arthur von Oost

Flämischer Komponist, Schüler von P. Benoit und J. Blockx

Reinhold Oppel

Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Leipzig

Paul Papsdorf

Ehemals Bühnensänger am Deutschen Opernhaus in Berlin

Hans Paulig

Erster Kapellmeister am Opernhaus in Chemnitz

Panajot Pipkoff

Bulgarischer Komponist

Johannes Reichert

Komponist, Chordirigent und Musikerzieher

Gustav Richter

Ältestes Mitglied und letzter Mitbegründer des Berliner
Philharmonischen Orchesters

Robert Ries

Stellvertretender Leiter der Fachschaft Musikverleger

Hanns Rohr

Chefdirigent der Philharmonie des Generalgouvernements

Emil von Sauer

Konzertpianist, Schüler Franz Liszts

Hermann Schulken

Chorkomponist und Volksliedbearbeiter

Egon Siegmund

Konzertpianist und Ensemblespieler

Christian Sinding

Der bekannte norwegische Komponist

Alfred Sittard

Orgelvirtuos, Direktor des Berliner Staats- und Domchors

Hugo von Steiner

Violavirtuos, Lehrer an der Wiener Staatsakademie für Musik

Thimotheos Xanthopoulos

Griechischer Komponist, Schüler Anton Bruckners

Rückschau auf das Berichtsjahr

(Oktober 1941 — September 1942)

I. Gedenktage und besondere Ereignisse

1941

30. September bis 4. Oktober: Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg.

Oktober: Das „Rudolphinum“, die 1876 bis 1884 erbaute Prager deutsche Kulturstätte, die 1919 bis 1938 dem tschechischen Staate als Parlamentsgebäude diente, wird seiner ursprünglichen Zweckbestimmung zurückgegeben (unter anderem als Sitz der Deutschen Musikschule der Hauptstadt Prag und als Konzerthaus).

Der Landespräsident in Prag verbietet die öffentliche Aufführung und mechanische Wiedergabe jüdischer Musik im Protektorat Böhmen und Mähren.

Der Präsident der Reichsmusikkammer ruft zur Spende von Noten und Instrumenten für die deutsche Wehrmacht an der Front auf. Die Lübecker Abendmusiken blicken auf ihr 300jähriges Bestehen zurück.

22. Oktober: Professor Fidelio F. Finke, Direktor der Deutschen Musikakademie in Prag, 50 Jahre alt.

25. Oktober: Professor Dr. Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, 75 Jahre alt.

31. Oktober: Professor Max Pauer, Klaviervirtuos, 75 Jahre alt.

November: Schaffung einer Kulturkammer der Deutschen Volksgemeinschaft in Rumänien.

7. November: Professor Paul Lincke, 75 Jahre alt.

18. November: Der Tag der deutschen Hausmusik wird im ganzen Reich unter stärkster Anteilnahme der Bevölkerung begangen. Besondere Beachtung finden die für häusliches Musizieren geeigneten Werke von W. A. Mozart. Salzburg Schwerpunkt der öffentlichen Veranstaltungen.

23. November: Der spanische Komponist Manuel de Falla 65 Jahre alt.

28. November bis 5. Dezember: Mozartwoche des Deutschen

Reiches in Wien unter Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels und Reichsstatthalter Baldur v. Schirach. Feierliche Eröffnung durch den letzteren. Repräsentative Aufführungen von Werken aus allen Schaffensgebieten des Meisters. Wilhelm Furtwängler dirigiert das Requiem. Eindrucksvolle Kulturkundgebung mit einer Festrede von Reichsminister Dr. Goebbels.

Dezember: Die Vereinigte Musikalische und Singakademie in Königsberg feiert ihr 75jähriges Bestehen.

5. Dezember: 150. Wiederkehr des Todestages von W. A. Mozart. Veranstaltungen von Mozart-Festwochen oder festlichen Aufführungen einzelner Werke in allen wichtigen Orten des Reiches und in zahlreichen Städten der europäischen Länder.
6. Dezember: Professor Karl Adolf Martienssen, Klavierpädagoge, 60 Jahre alt.
16. Dezember: 10jähriges Bestehen des NS-Symphonie-Orchesters in München.
27. Dezember: 100. Geburtstag des Bach-Biographen Philipp Spitta.

1942

Januar: 40jähriges Bestehen des Berliner Sängerbundes.

Gründung eines Deutschen Theaters in den Niederlanden, Eröffnung Spielzeit 1942/43.

8. Januar bis 8. Februar: Deutsches Operngastspiel in Barcelona. Aufgeführte Werke: Rosenkavalier, Tristan und Isolde, Walküre, Parsifal.
11. Januar: Professor Dr. h. c. Paul Graener, Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, 70 Jahre alt.
14. Januar: Beethovens „Fidelio“ zum ersten Male in der Türkei aufgeführt (Ankara).
23. Januar: Martin Frey, Musikpädagoge und Komponist, 70 Jahre alt.
26. Januar bis 1. Februar: Deutsch-spanisches Musikfest in Madrid und Bilbao. Generalintendant Dr. Heinz Drewes verkündet die jährliche Wiederholung des 1941 erstmalig abgehaltenen Deutsch-spanischen Musikfestes in Bad Elster.
4. Februar: Der finnische Komponist Yrjö Kilpinen 50 Jahre alt.
8. Februar: 200. Geburtstag von André Erneste Modeste Grétry.
12. Februar: Einsetzung eines niederländischen Kulturrates durch Reichsminister Seyß-Inquart.
22. Februar: 125. Geburtstag von Niels W. Gade.

29. Februar: 150. Todestag von Gioacchino Rossini.
- März: Verbot der Herstellung, Verbreitung und Aufführung musikalischer Werke von Autoren der Vereinigten Staaten von Amerika.
2. März: 75jähriges Bestehen des Augsburger Oratorien-Vereins.
14. März: 40jähriges Bestehen des Bruno Kittelschen Chores in Berlin, Reichsminister Dr. Goebbels verleiht ihm den Namen „Deutscher Philharmonischer Chor (Bruno Kittel-Chor)“.
15. März: 100. Todestag von Luigi Cherubini.
Professor Dr. Gustav Havemann 60 Jahre alt.
18. März: Der italienische Komponist Francesco Malipiero 60 Jahre alt.
19. März: Opernkapellmeister Robert Denzler 50 Jahre alt.
22. März: Karl Maendler, Erbauer eines Bach-Klaviers, 70 Jahre alt.
23. März: Ludwig Heß, Sänger und Komponist, 65 Jahre alt.
24. März: Gino Marinuzzi, Dirigent, 60 Jahre alt.
28. März bis 23. April: Jubiläumsfeier der Wiener Philharmoniker aus Anlaß ihres 100jährigen Bestehens.
- April: Staatsschauspieler Paul Hartmann zum Präsidenten der Reichstheaterkammer ernannt.
2. April: Rudolf Bockelmann, Heldenbariton, 50 Jahre alt.
4. April: Professor Dr. Wilhelm Altmann 80 Jahre alt.
5. April: Konzertsänger Rudolf Watzke 50 Jahre alt.
8. April: 250. Geburtstag von Giuseppe Tartini.
Professor Eduard Behm, Komponist, 80 Jahre alt.
10. April: Gründung der Deutschen Sibelius-Gesellschaft. Präsident Generalintendant Dr. Drewes.
Victor de Sabata, Dirigent, 50 Jahre alt.
21. April: Kirchenmusikdirektor Richard Fricke 65 Jahre alt.
26. April: Professor Hertha Dehmlow, Gesangspädagogin, 65 Jahre alt.
27. April: 100jähriges Bestehen des Kölner Männergesangs-Vereins, dem die Goldene Zelter-Plakette verliehen wird.
- Mai: Achte Mai-Festspiele in Florenz.
65jähriges Bestehen des Berliner Philharmonischen Orchesters.
150jähriges Bestehen des Gießener Konzertvereins.
1. Mai: Der schwedische Komponist Hugo Alfven 70 Jahre alt.
11. Mai: Hofrat Professor Dr. Josef Marx 60 Jahre alt.
13. bis 17. Mai: Salzburger Kulturtage der Hitler-Jugend. Darbietungen unter dem Motto „Musik für Jugend und Volk“.
17. Mai: Franz Meyer-Ambros, Komponist, 60 Jahre alt.
20. Mai: Wiederbeginn der Kurse des Deutschen Musikinstituts für Ausländer.

22. Mai: 70. Wiederkehr des Tages der Grundsteinlegung zum Festspielhaus in Bayreuth.
29. Mai: 100. Geburtstag des Komponisten Karl Millöcker.
13. bis 15. Juni: Tagung des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten in Berlin. Richard Strauß als Präsident wiedergewählt. Gerhart v. Westerman Generalsekretär des Präsidenten und Delegierter des Reiches, Emil v. Reznicek und Werner Egk weitere deutsche Delegierte.
13. bis 18. Juni: Kulturkundgebung der europäischen Jugend in Weimar. Wertungsspiele des Solistennachwuchses im Rahmen der Kongreßarbeit.
18. Juni: 100. Todestag des mit Beethoven befreundeten Musikverlegers Tobias Haslinger.
22. Juni: Tagung des Deutschen Fachbeirates im Internationalen Rat für Sing- und Sprechkultur in Würzburg.
E. v. Telmányi, Violinvirtuos, 50 Jahre alt.
23. Juni: Universitätsprofessor Dr. Hermann Stephani, Komponist, 65 Jahre alt.
- Juli: Berliner Kunstwochen 1942.
2. bis 5. Juli: Studentische Tage deutscher Musik in Salzburg.
5. bis 10. Juli: Deutschspanisches Musikfest in Bad Elster.
9. Juli bis 16. August: Bayreuther Festspiele für Soldaten und Rüstungsarbeiter. Aufführungen: „Der fliegende Holländer“, „Götterdämmerung“, „Der Ring des Nibelungen“.
12. Juli: Professor Dr. Eugen Schmitz, Leiter der Musikbibliothek Peters, 60 Jahre alt.
13. Juli: Konzertsänger Professor Karl Erb 65 Jahre alt.
26. Juli: Professor Albert Fischer, Konzertsänger und Gesangspädagog, 60 Jahre alt.
Professor Philipp Jarnach 50 Jahre alt.
27. Juli: Der ungarische Komponist und Dirigent Ernst v. Dohnányi 65 Jahre alt.
29. Juli: Musikdirektor Fritz Lubrich der Ältere 80 Jahre alt.
- August: Kurse des Deutschen Musikinstituts für Ausländer in Leipzig, Potsdam, Salzburg und Wiesbaden.
3. bis 30. August: Salzburger Festspiele für Soldaten und Rüstungsarbeiter. Opernaufführungen: „Figaros Hochzeit“ und „Arabella“. Oberleitung Professor Clemens Krauß.
7. August: Der rumänische Komponist Georges Enescu 60 Jahre alt.
16. August: Geheimer Rat Professor Dr. Siegmund v. Hausegger 65 Jahre alt.

- 27. August: Umberto Giordano, Opernkomponist, 75 Jahre alt.
- 1. bis 7. September: Kriegsmusikwoche 1942 des Warthegaues im Zeichen Pfitzners.
- 2. September: Josef Szigeti, Violinvirtuos, 50 Jahre alt.
- 4. September: 100jähriges Bestehen des Mozart-Denkmals in Salzburg.
- 5. September: Professor Max Saal, Harfenist, 60 Jahre alt.
- 7. bis 13. September: Achtes internationales Musikfest und Komponistentreffen in Venedig.
- 9. September: Bruno Stürmer, Komponist, 50 Jahre alt.
- 26. September: Alfred Cortot, Klaviervirtuos, 65 Jahre alt.
- 26. bis 29. September: Finnische Musiktage in Wiesbaden.
- 27. September: Professor Elly Ney 60 Jahre alt.

II. Uraufführungen in deutschen Konzertsälen

a) Reine Orchesterwerke

- Abendroth, Walter: Symphonie. Dresden.
- Badings, Henk: Suite nach altniederländischen Volksliedern. München.
- Berger, Theodor: Ballade. Berlin.
- Bongartz, Heinz: Serenade, Nocturne und Scherzo. Saarbrücken.
- Cernik, Willy: Rübezahl, symphonische Dichtung. Liegnitz.
- David, Johann Nepomuk: Partita Nr. 2. Bremen.
- Symphonie Nr. 3. Berlin.
- Eckhardt-Gramatté, Sonja: Symphonie. Breslau.
- Degen, Helmut: Hymnische Feiermusik. Mannheim.
- Gerster, Ottmar: Hanseatenfahrt. Remscheid.
- Graener, Paul: Wiener Symphonie. Berlin.
- Grimm, Hans: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Danzig.
- Heiduczek, Alois: Musik für Streicher. Beuthen.
- Hamann, Bernhard: Orchesterstück. Bremen.
- Hammer, Karl: Präludium und Doppelfuge. Berlin.
- Variationen und Fuge über ein Thema von Schubert. Zwickau.
- Heger, Robert: Dramatische Ouvertüre. Breslau.
- Höffer, Paul: Symphonische Variationen über ein Thema von Bach. Hannover.
- Ingenbrand, Josef: Parabello. Bochum.
- Karthaus, Werner: Symphonie Nr. 2. Remscheid.

Kauffmann, Leo Justinus: Symphonie. Straßburg.
 Kern, Frida: Symphonische Musik. Linz.
 Klenau, Paul v.: Nordische Symphonie Nr. 6. Dresden.
 Knaack, Karl: Symphonisches Vorspiel. Aachen.
 Komma, Karl Michael: Orchesterkonzert. Prag.
 Leonhardt, Otto: Symphonie Nr. 7. Remscheid.
 Marx, Joseph: Nordland-Rhapsodie. Wien.
 Meyer, Karl Walter: Festliche Musik für Streicher und Pauken. Königsberg.
 Zwei kultische Tänze. Königsberg.
 Peeters, Emil: Symphonische Musik Nr. 2. Bochum.
 Petzold, Rudolf: Musik für Streichorchester. Köln.
 Richter, Gotthold Ludwig: Op. 22, erste Symphonie (C). Kattowitz.
 Röttger, Heinz: Symphonie. Breslau.
 Schwarz-Schilling, Reinhard: Orchesterkonzert. Rostock.
 Sehlbach, Erich: Fantasie Nr. 2. Remscheid.
 Senfter, Johanna: Symphonie Nr. 6. Hagen.
 Simon, Hans: 2. Symphonie. Darmstadt.
 Stärk, Willi: Symphonie. Mannheim.
 Stieber, Hans: Symphonie. Leipzig.
 Stöver, Walter: Drei Orchesterstücke. Bremen.
 Striegler, Kurt: Symphonie. Dresden.
 Trapp, Max: Allegro deciso. Breslau.
 Trunk, Richard: Op. 75 Divertimento. Mannheim.
 Vogt, Hans: Concerto grosso. Oldenburg.
 Wibral, Paul: Drei Orchesterstücke. Mülheim a. R.

b) Orchesterwerke mit Soloinstrumenten

Anders, Erich: Violoncellkonzert. Liegnitz.
 Anton, Max: Oboekonzert. Hagen.
 Berger, Theodor: Duo für Violine und Violoncell. Frankfurt a. M.
 Bialas, Günther: Bratschenkonzert. Breslau.
 Degen, Helmut: Violoncellkonzert. Ludwigshafen.
 Flössner, Franz: Op. 10, Divertimento für Klavier und Orchester.
 Wiesbaden.
 Violoncellkonzert. Wiesbaden.
 Hamann, Bernhard: Violoncellkonzert. Bielefeld.
 Hochstetter, A. C.: Violoncellkonzert. Wien.
 Höller, Karl: Violoncellkonzert. Berlin.
 Hasse, Karl: Klavierkonzert. Weimar.

Höffer, Paul: Klavierkonzert. Düsseldorf.
 Küster, Herbert: Klavierkonzert. Altenburg.
 Lederer, Josef: Violinkonzert. Liegnitz.
 Münch, Gerhart: Capriccio variato für Klavier und Orchester. Augsburg.
 Schroeder, Hermann: Violoncellkonzert. Mülheim.
 Sehlbach, Erich: Concertino für Flöte. Remscheid.

c) Gesangswerke

Ernst, Robert: Das Calendarium (mit Tenorsolo). Schwerin.
 Gabriel, Richard: Deutschland, du ewiges Feuer. Kantate. Stettin.
 Hessenberg, Kurt: Fiedellieder. M. Gladbach.
 Hoeslin, Franz v.: Japanischer Liederzyklus. Mannheim.
 Kelling, J.: Vom ewigen Werden. Oratorium. Remscheid.
 Reidinger, Friedrich: Gotische Messe. Wien.
 Schubert, Heinz: Präludium und Fuge für Sopran und Streicher. München.
 Vom Unendlichen. Rostock.
 Wunsch, Hermann: Den Gefallenen. Berlin.
 Zwissler, Karl Maria: Kantate. Mainz.

Diese 73 Uraufführungen verteilen sich auf nachstehende Städte wie folgt:

Je 6 Berlin und Remscheid (!) – 5 Breslau – 4 Mannheim – je 3 Bremen, Dresden, Liegnitz und Wien – je 2 Bochum, Hagen i. W., Königsberg, Mülheim a. R., München, Rostock, Wiesbaden und Zwickau – je 1 Aachen, Altenburg, Augsburg, Beuthen, Bielefeld, Danzig, Darmstadt, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hannover, Kattowitz, Köln, Leipzig, Linz, Ludwigshafen, Mainz, M. Gladbach, Oldenburg, Prag, Saarbrücken, Schwerin, Stettin, Straßburg, Weimar.

III. Neugründungen

a) Gesellschaften, Institute, Archive

Berlin: Berliner Hausmusikkreis im Rahmen der Landesmusikammer als Beratungsstelle für Laienmusiker.

Breslau: Niederschlesisches Landesarchiv für Volksmusik (Leiter: Dr. Feldmann) beim Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität.

Essen: Vereinigung „Freunde zeitgenössischer Musik“ (Leitung: Anton Hardörfer).

Flensburg: Städtisches Theater und Musikarchiv.

Gießen: Arbeitsgemeinschaft „Universität und Theater“.

Görlitz: Städtisches Musikarchiv.

Köln: Kölner Musikarchiv beim Musikwissenschaftlichen Institut der Universität.

Mailand: Lehrstuhl für Verdi-Forschung.

Münster: Musikstudio für Fachleute und Liebhaber zwecks Vertiefung und Erweiterung der musikalischen Bildung, vor allem in Bezug auf das zeitgenössische Musikschaffen.

Neustrelitz: Theatermuseum.

Prag: Deutsche Musikgesellschaft.

Preßburg: Staatliches Institut für das slowakische Volkslied an der Preßburger Universität.

Rom: Lehrstuhl für die „plurichromatische Harmonie“ an der Accademia di Santa Cecilia.

Straßburg: Arbeitskreis für alte Musik.

Thüringen: 60 Kunstgemeinden in mittleren und kleinen Städten des Gaues Thüringen.

Weimar: Amtliche Stelle für Musikdenkmäler-Pflege beim Thüringischen Volksbildungsministerium.

b) Orchester, Kammermusik-Vereinigungen, Chöre

Berlin: Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester (Leitung: Franz Grothe und Georg Haentzschel). – Gemischter Chor „Der neue Chor“ in Verbindung mit dem Ärzte- und Rechtswahrer-Orchester Berlin (Leitung Dr. Julius Kopsch). – Bläser-Kammer-Musikvereinigung der Preußischen Staatsoper.

Bochum: Kammerorchester aus Mitgliedern des Bochumer Städtischen Orchesters.

Bruck (Mur): Städtisches Symphonie-Orchester.

Chemnitz: Städtischer Chor (Leitung: Paul Geilsdorf).

Essen: Kammerchor „Brahms-Bund Essener Sängerinnen“ (Leitung: Dr. Ernst Reichert). – HJ-Chor (Leitung: Jo Gromann).

Flensburg: Streichquartett unter Führung von Konzertmeister Horst Krause.

Gelsenkirchen: Halfmannshof-Trio (Karl Glaser, Violine; Jürgen Gildemeister, Violoncell; Walter Dignas, Klavier).

Hamm: Westfälisches Städte-Orchester unter Musikdirektor Eccard

rius zur Bespielung von 13 westfälischen Städten. – Städtischer Männerchor.

Jena: Streichquartett Herbert Heidemann.

Königsberg: Streichquartett unter Führung von Konzertmeister Peter Esser.

Mannheim: Mannheimer Kammer-Trio (Renate Noll, Cembalo; Ernst Hoenisch, Viola d'amore; Dr. Herbert Schäfer, Viola da gamba).

Metz: Knabenchor. Leitung: Prof. Nilius.

Minden: Städtisches Orchester.

Warschau: Deutscher Volkschor.

c) Schulen und Kurse

Bremen: Konservatorium (Meisterkl.) an der Nordischen Musikschule.

Budapest: Musisches Gymnasium nach deutschem Vorbild am Nationalkonservatorium.

Danzig: Opern- und Chorschule an der Gaumusikschule Danzig Westpreußen.

Dresden: Opernchorschule und Ausbildungsstätte für Tanz am Konservatorium der Landeshauptstadt.

Florrenz: Staatliche Opernchorschule am Teatro Comunale.

Frankfurt a. M.: Kurse in sinngemäßer Ausführung zeitgenössischer Kammermusik an der Staatlichen Hochschule für Musik.

Hamburg: Musikschule der Hitler-Jugend.

Hannover: Musikschule der Hitler-Jugend.

Kassel: Theaterschule am Konservatorium und Musikseminar.

Köln: Künstlerisches Prüfungsamt der Fachrichtung Musikerzieher.

Leipzig: Hochschule für dramatische Kunst.

München: Opern-Chorschule der Bayrischen Staatsoper.

Posen: Musikschule für Jugend und Volk.

Prag: Abteilung für Schulmusik am Hochschul-Institut für Musik an der Deutschen Karls-Universität.

St. Andrä (Kärnten): Orchesterschule mit Schülerheim.

Straßburg: Theater-Chorschule.

Tarnowitz: Musikschule für Jugend und Volk.

Teplitz-Schönau: Ludwig van Beethoven-Musikschule.

Troppau: Carl von Dittersdorf-Musikschule.

Wanne-Eickel: Musikschule für Jugend und Volk.

Weimar: Theaterschule als Bestandteil der Staatlichen Hochschule für Musik.

Zschopau: Musikschule für Jugend und Volk.

Von der Steuerung des deutschen Musiklebens

Das deutsche Musikleben ist ein besonders wichtiger, ja infolge der Höchstbegabung unseres Volkes für Musik einzigartiger Teil des deutschen Kulturlebens. Dadurch sind seine Antriebe ungemein rege, aber (wie bei jedem hochentwickelten Organismus) seine Bestandteile auch entsprechend zart und reizempfindlich. Die Aufgaben des totalitären Staates sind durch solche Artung von vornherein weitgehend bestimmt: hier tut weniger Impuls not als Schutz der Schwachen und Lenkung der Starken, damit die hier wie in allem Leben lauernden Zersetzungskeime nirgends Macht gewinnen; verwendet man das Bild eines Schiffes, so braucht es nicht Feuerung, sondern Steuerung, und dies mit sach- und fachkundigster Hand. Für die tonkünstlerischen Dinge allgemeiner Art ist die Musikabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda zuständig, über deren Arbeit hier gesprochen werden soll; für die ständischen Belange der Künstler, Laienmusiker und einschlägigen Wirtschaftsgruppen besteht die Reichsmusikkammer als Teil der Reichskulturkammer – über ihre Tätigkeit wird gesondert berichtet werden. Da der Reichspropagandaminister zugleich Präsident der Reichskulturkammer ist und ein unmittelbarer Dienstweg auch von der Musikabteilung zur Reichsmusikkammer besteht, ist volle Übereinstimmung beider Einrichtungen gewährleistet.

Die Tätigkeit der Musikabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, die von Generalintendant und Generalmusikdirektor Dr. Heinz Drewes geleitet wird, gliedert sich im wesentlichen in einen innerdeutschen und einen zwischenvölkischen Dienstbereich. An der Spitze des ersteren steht begreiflicherweise die fachliche Beratung des Ministeriums. Dann all jene zahllosen Fälle, wo Einsender von Gesuchen Rat und Hilfe begehren – bald geht es um materielle Notlagen, für welche Abhilfe aus der Dr. Goebbels-Spende, aus dem Künstlerdank, aus eignen Abteilmitteln geschafft oder wo durch Beratung, Aufklärung und Empfehlung weitergeholfen wird – bis zu der Erledigung oft wunderlichster Eingaben von Erfindern, Querulanten und Methodenaposteln. Naturgemäß gehören zu dieser

eigentlich ministeriellen Verwaltungstätigkeit auch viele Planungen oder Aufsichtsfunktionen, über die sich ihrer Art entsprechend hier nichts weiter ausführen läßt.

Zu den wesentlichen Gegenwartsaufgaben der Musikabteilung zählt die Bearbeitung von Personalfragen, besonders insofern, als es um die Besetzung leitender Dirigentenposten im Musikleben der Gauen und Städte geht; hier wird nicht nur häufig fachlicher Rat seitens der Gauverwaltungen, Oberbürgermeister und Gemeinden eingeholt, sondern das Ministerium ist oft allein imstande, die Interessen mehrerer Orte oder Gebiete gegeneinander abzuwägen und zum erwünschten Einklang zu bringen. So wurden in der Berichtszeit namhafte Dirigenten zumal in die Grenzlande und auf wichtige Außenposten verpflichtet, wobei nicht zuletzt versucht wurde – sachliche Eignung vorausgesetzt – verdiente Frontkämpfer an entsprechenden Stellen einzusetzen. Ähnliche Probleme stellte die Neubesetzung wichtiger Chorleiterstellen, Konzertmeisterposten u. a. und vor allem die Erhaltung des Bestandes unserer Kulturorchester, wobei es einen Ausgleich zwischen den militärischen Notwendigkeiten und den kulturellen Aufgaben der betreffenden Institute zu finden galt.

Aber es geht nicht nur um den Personenstand der Orchester, denen obendrein vielfach Zuschüsse vom Ministerium aus bewilligt werden, sondern auch um die klangliche Leistungssteigerung. Das konnte einmal durch Fortbildungskurse geschehen, wie sie z. B. für bereits im Dienst stehende Konzertmeister unter Professor Kulenkampff eingerichtet wurden, zum anderen durch die Beschaffung besserer Instrumente. Seit der Inflationszeit und durch die Abwanderungen seit 1935 ist die Anzahl altitalienischer Meistergeigen in Deutschland bedauerlich zurückgegangen; manches brauchbare Spitzeninstrument wird leider auch im Lande selbst durch Hortung dem Musikleben vorenthalten. Durch eine großzügige Aktion hat der Herr Minister eine stattliche Anzahl hervorragender Geigen, Bratschen und Violoncelli erwerben lassen, die jüngeren Violinvirtuosen und Mitgliedern namhafter Kammermusikvereinigungen zur Verfügung gestellt worden sind – ein bemerkenswertes Mäzenatentum des Staats an seine Künstler mitten im Kriege! Auch wurde der zeitgenössische Streichinstrumentenbau in Mittenwald durch Hergabe von Krediten neu belebt, um bester Orchesterinstrumente zu erlangen, und mit der Ausarbeitung einer sehr billigen, aber guten „Volksgeige“ ein Seitenstück zum Volksempfänger geschaffen; ein „Volksklavier“ soll folgen. Auch das Trautonium war in der Berichtszeit Gegenstand vielfacher Förderung.

Daneben kam die Vokalmusik nicht zu kurz: für die Drucklegung wichtiger Volksliedsammlungen und die Weiterführung der großen Händel-Ausgabe wurden Beihilfen gegeben, Schallplatten und Schallaufnahmeverfahren unterstützt (hier freilich auch mancherlei unzeitgemäß gewordene Bestände ausgemerzt), Kongresse des Rats für Singen und Sprechen veranstaltet und so versucht, das Feld der Gesangs-erziehung neu zu bestellen.

Besondere Sorgfalt der Beobachtung und Pflege fand das Konzert-leben hinsichtlich der Programme, wobei nicht zuletzt die der Ab-teilung nachgeordnete „Reichs-Musikprüfstelle“ sich gutachtlich wie registrierend betätigte. Vor allem wurde hier darauf gedrungen, dem zeitgenössischen Schaffen zu hinlänglichem Lebensraum zu verhelfen, damit nicht mit ausschließlichen Klassikerkonzerten (einschließlich Reger und Strauß) allzu bequem und träge der Gewohnheit ihr Zoll gezahlt wird. Wenn zur Zeit auch die Düsseldorfer Reichsmusiktage, die ausschließlich zeitgenössischer Musik gewidmet und durch die Ver-leihung der nationalen Musik- und Kompositionspreise gekrönt waren, im Kriege nicht veranstaltet werden können, so wurde doch bei zahl-reichen anderen Musikwochen die Steuerung im Sinn der wertvollen Produktion der Gegenwart gehandhabt und vielerlei Anregung aus-gestreut.

Die Aktion der Kulturorchester „Beschwingte Musik“ wurde ebenso wie diejenigen „Heitere Stunde am Nachmittag“ und „Wehrmacht spielt für die Heimat“ in vielen hundert Veranstaltungen durchge-führt, um das Musikinteresse weitester Volkskreise zu fördern, und sie alle fanden begeistertes Echo.

Auch die Betreuung des musikalischen Schrifttums ist Sache der Musikabteilung, ob es sich um musikerzieherische oder biographische, um ästhetische oder gattungsgeschichtliche Themen handeln mag, ob es die Vermeidung unerwünschter Ausführungen oder die Papier-bewilligung gilt. Als Gutachter fungieren sowohl die Musikprüfstelle als auch die Reichsstelle für Musikkbearbeitungen, über deren Tätigkeit auf S. 78 ff. ein gesonderter Bericht folgt.

Die Auslandsaufgaben der Musikabteilung sind vielfältiger Art und gewiß nicht weniger bedeutsam als die inländischen; sie erstrecken sich sowohl auf die Ausstrahlung der deutschen Musik über die Reichs-grenzen hinaus als auch umgekehrt auf die ausländischen Tonsprachen und ihre Interpreten bei uns. Naturgemäß ist die Nachfrage des Aus-lands nach deutscher Musik eine gewaltige. Da werden deutsche Or-chester und Chöre, deutsche Kammermusik-Vereinigungen und Vokal- oder Instrumentalsolisten, deutsche Musiklehrkräfte aus Nord,

Süd, Ost und West, selbst aus Japan, angefordert, bald durch fremde Ministerien und Botschaften über das Auswärtige Amt, bald seitens der Musikreferenten bei unseren Propagandaabteilungen, dazu auch Noten, Instrumente und Bücher. Da müssen Daten vereinbart werden, um Überschneidungen zu vermeiden, da sind die Aufgaben der einzelnen Körperschaften gegenseitig abzustimmen, Programmwünsche und -vorschläge zu prüfen, die Paß- und Devisennöte der Künstler nach Möglichkeit zu erleichtern. Bald galt es in der Berichtszeit, alles mit der „Japanischen Festmusik“ von Richard Strauß Zusammenhängende zu regeln, deren Entstehung von der Abteilung angeregt war und durch alle Entwicklungsstadien mitbetreut wurde, bald waren die deutschen Konzertprogramme für den Maggio Fiorentino oder die Biennale in Venedig mit unseren italienischen Freunden zu besprechen, eine Kammerorchesterreise durch den Balkan zu organisieren oder die Fahrt der Berliner Philharmoniker u. a. nach Frankreich, Spanien, Portugal durchzuführen und propagandistisch zu unterstützen; die skandinavischen Gebiete hatten Truppenbetreuungswünsche, die neuen Volksmusikschulen in den besetzten Ostgebieten brauchten Lehrstoffberatung, in Paris wurden deutsche Opernmeisterwerke aufgeführt, wozu Einführungsvorträge erfordert wurden. Bald galt es ein Musikerjubiläum in Bukarest, bald einen musikalischen Personalfragenkreis in Brüssel oder den Niederlanden. Den Auslandsreferenten der Musikabteilung steht hierfür die „Auslandsstelle für Musik“ (Geschäfts-führender Leiter Hans Sellschopp) zur Verfügung.

Nicht weniger bunt und polyphon läuft die andere Sparte, die der zwischen-völkischen Musikbeziehungen, ab, da verständlicherweise vieles hier auf gegenseitigem Austausch beruht: wie unsere Künstler gastlich in allen Ländern Europas aufgenommen werden, sehen wir auch dortige Kräfte (vom starkbesetzten Unterhaltungs-Ensemble und Kulturorchester bis zum einzelnen Streichquartett oder Geigenstern) mit Vergnügen bei uns, lernen wir durch sie doch auch fremde Musikliteraturen kennen und schätzen. Da verlangt es eine behutsame Hand, nicht alles in Berlin zu häufen, sondern auch die Wünsche und Fassungsvermögen anderer Musikstädte zu berücksichtigen, günstige Zeitpunkte zu erfassen und für Abwechslung besorgt zu sein. So konnte die Musikabteilung gemeinsam mit der Nordischen Gesellschaft eine eindrucksvolle Ehrung zum Gedächtnis des jüngstverstorbenen norwegischen Altmeisters Christian Sinding durchführen. Dann galt es etwa, nicht nur die Reichs-Mozartwoche zum 150. Todestag des Meisters in Wien zu organisieren, sondern auch die rund zwanzig Abordnungen befreundeter und neutraler Nationen dort zu betreuen.

Ein Musterbeispiel des Kulturaustauschs bildeten im Berichtszeitraum die deutsch-spanischen Musikbeziehungen: wir hatten iberische Komponisten und Interpreten von großem Namen wiederholt in Bad Elster und Dresden zu Gast, und umgekehrt wurden unsere Künstler und Orchester in Madrid, Barcelona und Bilbao begeistert gefeiert. Zu diesen zwischenvölkischen Beziehungen gehörte auch die Fortführung der Kammertonverhandlungen. Keinen kleinen Faktor stellten in diesem Zusammenhang die Potsdamer und Salzburger Meisterkurse des „Deutschen Musikinstituts für Ausländer“ (Leitung Prof. Dr. G. Schünemann) dar. Die Angehörigen von 21 Staaten wurden hier von führenden deutschen Tonkünstlern entscheidend in ihrer Entwicklung vorangeführt und folgten in dankbarer Aufgeschlossenheit ihren hingebungsfreudigen Lehrern.

In Würzburg tagte der Deutsche Fachausschuß des Internationalen Rats für Singen und Sprechen, der zu seiner Freude zahlreiche ausländische Fachgenossen als Redner in seiner Mitte sah.

Dies alles können, wie es im Wesen der Sache ist, nur Stichproben, Andeutungen und Hinweise auf eine umfassende Tätigkeit sein, die sich ihrer Natur nach nicht nur durch Aktenverwaltung erledigt, sondern ihre Resonanz einzig durch die volle Hingabe der beauftragten fachmusikalischen Persönlichkeiten zu erzielen vermag von Mensch zu Mensch, von Kunst zu Kunst, von Künstler zu Künstler.

Ob es darum ging, die Ausstellung der Mozart-Autographen in Wien, zu eröffnen, rednerisch die deutsch-spanischen und portugiesisch-deutschen Musikbeziehungen zu behandeln, oder anlässlich des Busonischen „Faust“ in Florenz den italienischen Musikfreunden pressemäßig unsere deutschen Vorstellungen von einer Vertonung des „Faust“ nahezubringen, ob es die Jahrhundertfeier des Kölner Männergesangsvereins zu begehen galt oder die jungen Komponisten in Stilfragen Beratung heischten – immer mußte ein seelisches Bekenntnis abgelegt werden, um wirklich zu überzeugen.

Das Hauptereignis der Berichtszeit, die Reichs-Mozartwoche in Wien, hat in besonderem Maße dafür zeugen können, daß der Versuch einer Steuerung auf der Habenseite kultureller Navigation verbucht werden darf: es war nicht nur die Verbeugung vor dem unsterblichen Genius, sondern das Gefühl tiefen gegenseitigen Verstehens und einer Einigkeit in den großen Zielen, das die Vertreter so vieler Völker eines besseren Europa auf deutschem Boden einte und beglückt empfinden ließ, wie uns nicht nur eine schier erdrückend große Erbschaft der Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart und Zukunft im künstlerischen Bekenntnis weitgehend verbindet.

Aus der berufständischen Selbstverwaltung

Arbeitsbericht der Reichsmusikkammer

Mit der Errichtung der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern, von denen die Reichsmusikkammer die an Mitgliederzahl größte ist, hat der Nationalsozialismus sogleich nach der Macht-ergreifung für alle Kulturberufe eine Forderung des Parteiprogramms verwirklicht. Für die deutschen Musiker war damit in Erfüllung gegangen, was die Weitestblickenden unter ihnen seit vielen Jahrzehnten ersehnt hatten: die Zusammenfassung aller am Musikleben Beteiligten in einer ständischen Selbstverwaltung. Wenn die vielen privaten Verbände der Vergangenheit sich zumeist auf die Verfolgung wirtschaftlicher Sonderinteressen beschränkten und sich teilweise noch dazu untereinander heftig befehdeten, so steht die Arbeit der Reichsmusikkammer von Anfang an im Zeichen der unauflöslichen Schicksalsverbundenheit aller musikalischen Berufe und ihrer gemeinsamen Verantwortung vor der Nation. Hieraus ergibt sich ihr oberster Grundsatz, bei sämtlichen Maßnahmen, die sie zu treffen hat, stets das kulturelle Gesamtwohl voranzustellen. Wieweit sie mit ihm in Einklang stehen, danach allein können sowohl die allgemeinen Pflichten und Rechte der Mitglieder als auch die verschiedenartigen wirtschaftlichen Ansprüche der einzelnen Berufsgruppen bemessen werden. Einen ganzen Berufsstand in dieser Weise einheitlich auszurichten und zu verwalten, wäre selbstverständlich unmöglich, wenn seine Führung sich nur auf die Einsicht und freiwillige Unterordnung seiner Angehörigen stützen könnte. Deshalb hat das Reichskulturkammergesetz den Kammern weitgehende staatliche Machtbefugnisse eingeräumt. So steht dem Präsidenten der Reichsmusikkammer das Recht zu, Bedingungen für den Betrieb, die Eröffnung und Schließung von Unternehmungen auf den Gebieten seiner Zuständigkeit festzusetzen und alle wichtigen Fragen dieser Gebiete durch Anordnungen und Vorschriften zu regeln. Es kann hier nicht im einzelnen dargestellt werden, wie sich die nunmehr achtjährige Anwendung dieses Rechtes für das deutsche Musikleben und seine Träger ausgewirkt hat. Soviel steht jedenfalls fest, daß es der Kammer schon in den ersten Aufbaujahren gelungen ist, den vor 1933 in seiner Existenz aufs schwerste bedrohten Musikerstand

wieder in gesicherte Lebensverhältnisse zu bringen und sein Ansehen ebenso durch zielbewußte Steigerung der fachlichen Leistungen wie durch die Ausmerzung ungeeigneter Elemente zu heben.

Selbstverständlich hat auch hier der Krieg seine Rechte geltend gemacht und nicht nur in das Arbeitsprogramm, sondern auch in das Organisationsgefüge eingegriffen. Wie zahllose Mitglieder der Kammer steht ein großer Teil ihrer Mitarbeiter, an der Spitze Heinz Ihler, ihr Mitbegründer und Geschäftsführer, unter den Waffen. So mußte der Verwaltungsapparat radikal vereinfacht und auf ausschließliche Erfüllung derjenigen Aufgaben umgestellt werden, die sich aus den besonderen Notwendigkeiten der Kriegszeit ergeben. Der folgende Bericht will versuchen, die Fülle dieser Aufgaben zu veranschaulichen, indem er – unter möglichstem Verzicht auf rein organisatorische Einzelheiten – die wichtigsten Ergebnisse der Kammerarbeit im letzten Jahre zusammenfaßt.

Beginnen wir mit der Tätigkeit der Zentralverwaltung, die sich in fünf Abteilungen gliedert. Von hier aus wird der gesamte Verwaltungsapparat gelenkt, dessen Kernstück die umfangreiche, das ganze Reichsgebiet umfassende Mitgliederkartei darstellt. Alle Organisations-, Haushalts- und Personalfragen der Kammer und ihrer Untergliederungen, auch die Zulassungsverfahren und Abstammungsprüfungen werden hier abschließend bearbeitet. Es liegt in der Natur der Dinge, daß mit der Dauer des Krieges die wirtschaftlichen Anliegen der Mitglieder immer mehr in den Vordergrund der berufständischen Betreuung gerückt sind. Dementsprechend hat die Arbeit der Wirtschaftsabteilung im Berichtsjahre eine weitere Ausdehnung erfahren, die hauptsächlich durch die zunehmenden kriegswirtschaftlichen Verbrauchsregelungen bedingt war. Zur Sicherstellung des notwendigen Bedarfs an Berufskleidung erhielt die Kammer die Berechtigung, in besonders dringlichen Fällen Befürwortungen zur Ausstellung von Bezugsscheinen zu erteilen. Von den zahlreichen Anträgen dieser Art konnten nach strenger Prüfung ungefähr 900 zustimmend entschieden werden. Die Herstellung und Instandsetzung von Musikinstrumenten ist im Laufe des Jahres einschneidenden Beschränkungen unterworfen worden. Es mußten deshalb auch hier, um die wichtigsten Berufsinteressen zu wahren, Dringlichkeitsbescheinigungen eingeführt werden, die von der Wirtschaftsabteilung geprüft und der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer – Musikinstrumenten-Gewerbe – zugeleitet werden, die dann im Benehmen mit den zuständigen Wirtschaftsorganisationen für die gerechte Verteilung der vorhandenen Bestände Sorge trägt. Die Mangellage auf diesem Gebiet

macht es jedem Musiker zur Pflicht, mehr denn je auf Sicherungen gegen Verlust oder Beschädigung seines Instrumentes bedacht zu sein. Die Kammer hat darum mit der Mannheimer Versicherungsgesellschaft einen allgemeinen Musikinstrumenten-Versicherungsvertrag abgeschlossen, der allen Mitgliedern gegen verhältnismäßig geringe Gebühren einen weitgehenden Schutz ermöglicht. Der Wirtschaftsabteilung liegt weiter die Prüfung und Begutachtung sämtlicher Devisen-anträge ob, die von Musikverlagen und sonstigen der Kammer angeschlossenen kulturwirtschaftlichen Unternehmen, ebenso wie von den vielen ins Ausland reisenden Künstlern gestellt werden. Namhafte Beihilfen konnten teils aus kammereigenen Mitteln, teils in Form von Zuschüssen der Sozialversicherungsträger bedürftigen Bläsern für Zahnbehandlungen zur Verfügung gestellt werden. Das neuerrichtete Sonderreferat für die Betreuung kriegsversehrter Musiker wurde durch Beihilfen gefördert, ebenso die Unterstützungskassen der Fachschaften „Musikalienhändler“ und „Angestellte des Musikalienhandels“. Für Notstandszwecke aller Art, wie Sozialbeihilfen und Darlehen, Unterstützungen erwerbsunfähiger alter Musiker und Bombengeschädigter, Bestattungs- und Hinterbliebenenfürsorge, Instrumentengaben und Weihnachtsspenden wurden wiederum erhebliche Aufwendungen gemacht. An der Durchführung der Gemeinschaftshilfe der gewerblichen Wirtschaft und der Gewinnabschöpfung der freien Berufe Verleger und Sortimenter war die Abteilung maßgeblich beteiligt.


In der Kulturabteilung werden alle diejenigen musikkulturellen Fragen bearbeitet, deren Bedeutung über den Aufgabenkreis der einzelnen Fachschaften hinausreicht. Hierher gehören musikwissenschaftliche Dinge, Reformvorschläge aller Art, die Begutachtung von unerwünschem musikalischen Kulturgut, von Anträgen auf Auszeichnungen und Ehrungen sowie Instrumentenbeschaffungs- und Stipendiengesuchen. Gerade die letztgenannten, die nach wie vor in großer Zahl bei der Kammer eingehen, erfordern eine besonders sorgfältige Prüfung, damit die vom Reich zur Verfügung gestellten Unterstützungsmittel wirklich nur würdigen Bewerbern zugute kommen, die in ihrem Fach zu mehr als durchschnittlichen künstlerischen Leistungen berufen erscheinen. Was die vorerwähnten Reformvorschläge und Erfindungen betrifft, so hat die Kammer im Kriege natürlich Wichtigeres zu tun, als sich mit Tüftlern und Phantasten auseinanderzusetzen, die den Kampf gegen den Baßchlüssel als ihren Lebensinhalt betrachten oder die Menschheit mit ausgeklügelten Ton- und Notenschriftsystemen beglücken wollen, ganz zu schweigen von den beharrlich wiederkehrenden Enträtselungen des altitalienischen Gesangsgeheimnisses oder ähn-

licher Pseudoprobleme. Um so gewissenhafter wird allen ernst zu nehmenden neuen Anregungen nachgegangen, besonders wenn sie kriegswirtschaftlich wichtige Materialersparnisse und technische Verbesserungen, zum Beispiel an Musikinstrumenten und in der Notenherstellung, zum Ziele haben. In der Berichtszeit sind gerade auf diesen beiden Gebieten einige aussichtsreiche Vorschläge zutage getreten. Der Kulturabteilung war auch die Durchführung der Noten- und Instrumentenspende für die Wehrmacht übertragen, zu der der Präsident der Reichsmusikkammer im Oktober 1941 alle deutschen Musiker und Musikfreunde aufgerufen hat. Dank der Unterstützung des Hauptkulturamtes der Reichspropagandaleitung und der regen Mitarbeit aller beteiligten Dienststellen im Reich hatte dieser Appell den hoch erfreulichen Erfolg, daß viele Tausende von Musikinstrumenten und riesige Mengen von Notenmaterial aller Art unseren Soldaten an der Front und in den Lazaretten zur Verfügung gestellt werden konnten. Zahllose Feldpostbriefe bezeugen, welche Freude und Begeisterung diese von allen Kreisen des Volkes dargebrachte Dankesspende bei den Empfängern hervorgerufen hat. Zu den weiteren Aufgaben der Abteilung gehört die im Einvernehmen mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer erfolgende Erteilung von Auftrittsgenehmigungen, die alle beruflich ins Ausland reisenden Kammermitglieder einzuholen haben. Im verflossenen Jahre hat sich die schon vorher recht ansehnliche Zahl dieser Fälle wiederum vermehrt, ein Beweis dafür, daß im Zuge der europäischen Neuordnung der zwischenstaatliche Kulturaustausch eine immer stärkere Belebung erfährt. Seit Kriegsbeginn ist der Kulturabteilung auch das MobReferat eingegliedert, dem die Begutachtung aller der Kammer vorgelegten Gesuche um Unabkömmlichkeit, Versetzung, Arbeits- und Studienurlaub sowie Dienstverpflichtungs- und entpflichtungsanträge obliegt. Soweit es die wehrdienstlichen Erfordernisse erlauben, wird selbstverständlich angestrebt, daß die im Ehrendienst der Nation stehenden Mitglieder die Verbindung mit ihrem Beruf und ihre spätere Wiedereinsatzfähigkeit nicht verlieren. Schließlich sei noch das gleichfalls zur Kulturabteilung gehörige Presse- und Propagandareferat erwähnt, bei dem u. a. die Schriftleitung der „Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer“ liegt. Diese erscheinen zur Zeit allmonatlich und enthalten außer den Anordnungen und Bekanntmachungen der Kammer selbst alle für ihren Geschäftsbereich wichtigen Erlasse und Verfügungen oberster Reichsbehörden, des Sondertreuhänders der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe und sonstiger Dienststellen. Grundlegende Anordnungen des Präsidenten werden gleichzeitig im Reichsanzeiger sowie im Völki-

schen Beobachter veröffentlicht. Den Mitgliedern werden sie ebenso wie alle übrigen Verlautbarungen von allgemeinerer Bedeutung außerdem durch die Fachpresse bekanntgegeben.

Die juristische Prüfung und Formulierung nicht nur dieser Anordnungen, sondern überhaupt sämtlicher grundsätzlichen Entscheidungen der Kammer geht in der Rechtsabteilung vor sich. Hier wird einerseits die tägliche Arbeit der übrigen Abteilungen und Fachschaften nach der rechtlichen Seite hin unterbaut und andererseits aus deren Ergebnissen der juristische Extrakt gezogen. So vollzieht sich mitten aus der Praxis heraus der Aufbau eines neuen Musikrechts, dessen wichtigste Fundamente die Reichskulturkammergesetzgebung, das Gesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst sowie das Gesetz über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten bilden. Durch Erstattung von Gutachten für Gerichte, Behörden, die Akademie für Deutsches Recht und die StAGMA trägt die Abteilung dazu bei, daß sich im deutschen Musikleben eine einheitliche Rechtsprechung entwickelt. Neben allgemeinen verwaltungsrechtlichen Fragen spielen hier die Urheberrechtsprobleme keine geringe Rolle, der Schwerpunkt liegt aber bei der arbeits- und sozialrechtlichen Betreuung der Mitglieder. Zur einschlägigen Beratung der nachschaffenden Musiker sind deshalb in den größeren Landesleitungen der Kammer besondere Rechtsstellen eingerichtet worden, die in geeigneten Fällen auch Prozeßvertretungen übernehmen. Zu den weniger beliebten, doch leider unerläßlichen Aufgaben der Abteilung gehört schließlich die Durchführung von Ablehnungs-, Ausschluß- und Ordnungsstrafverfahren.

Unter den rechtsschöpferischen Maßnahmen des Berichtsjahres steht an allgemeiner Bedeutung die Anordnung über die Ausübung einer nachschaffenden musikalischen Tätigkeit vom 23. April 1942 obenan. Sie bringt eine Reihe neuer Definitionen, die für das gesamte Berufsrecht grundlegend sind. So wird hier z. B. das Wesen der musikalischen Tätigkeit, unabhängig von der Art ihrer Ausübung, rechtlich klar umrissen, ebenso der Begriff des nebenberuflichen Musizierens. Die zunächst vielleicht auffällig erscheinende begriffliche Unterscheidung zwischen „Musikern im Hauptberuf“ und „Berufsmusikern“, die hier erstmalig durchgeführt wird, ist insofern praktisch bedeutungsvoll, als zur Führung der letztgenannten Bezeichnung nur solche hauptberuflichen Musiker berechtigt sind, die eine ausreichende fachliche Vorbildung und Befähigung nachweisen können. Nur für diese Gruppe von Kammermitgliedern gilt die wichtige Erleichterungsvorschrift in der 2. Durchführungsverordnung über die Beschränkung des

Arbeitsplatzwechsels vom 7. März 1941, wonach für Berufsmusiker die Zustimmung des Arbeitsamtes zur Lösung von Arbeitsverhältnissen und zur Einstellung von Arbeitskräften nicht erforderlich ist. Neu ist auch die Bestimmung, daß Jugendliche unter 18 Jahren und Musikstudierende aller Altersstufen zur Ausübung einer nachschaffenden musikalischen Tätigkeit einer besonderen Erlaubnis bedürfen. Ebenso gibt die Anordnung dem Präsidenten der Reichsmusikkammer die Möglichkeit, die Berechtigung zur nebenberuflichen Musikausübung von der tätigen Mitgliedschaft in einer Laienmusikgemeinschaft abhängig zu machen, wenn ihm dies zur Wahrung musikalischer Belange angezeigt erscheint. Für die landschaftlich gebundene Volksmusikpflege wird sich diese Regelung in Zukunft ohne Zweifel segensreich auswirken. Im Zusammenhang hiermit soll nicht unerwähnt bleiben, daß die Anordnung auch die bisher vielfach umstrittene Frage der unentgeltlichen musikalischen Betätigung endgültig klarstellt. Ein anderer Fragenkomplex, der gleichfalls der Klärung bedurfte, nämlich das außerdienstliche Musizieren und Unterrichten von Angehörigen der Wehrmacht, der Waffen-, der Ordnungspolizei und des RAD, konnte durch entsprechende Vereinbarungen mit den zuständigen Führungsinstanzen in einer für alle Teile befriedigenden Weise bereinigt werden. Ein weiterer Fortschritt in der Reform des musikalischen Erziehungswesens wurde durch den Erlaß über die Aufnahme einer musikerzieherischen Tätigkeit vom 15. September 1942 erzielt, der den Zutritt zu diesem Beruf von der Erfüllung bestimmter Bedingungen abhängig macht. Auch die Voraussetzungen für die Zulassung zum Musikalienhandel sind durch einen besonderen Erlaß neu geregelt worden, der die kulturelle Verantwortung des Musikalienhändlers als Mittlers zwischen den Musikschaffenden einerseits und den Berufs- und Laienmusikern andererseits eindeutig betont. Die verschiedenen im Berichtsjahre herausgekommenen Neuerungen im Tarifordnungswesen und in der Frage der Gagengestaltung sollen an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden, ebenso die gemeinsame Anordnung der Präsidenten der Reichstheaterkammer und der Reichsmusikkammer zur Erhaltung des Bestandes der Theater und Orchester vom 1. Juni 1942, die sich als wirksamer Schutz gegen die früher vorgekommenen Abwerbungen erwiesen hat. Zur Abrundung des Bildes seien noch einige für die nächste Zeit geplante Maßnahmen angedeutet, mit deren Vorbereitung die Rechtsabteilung im letzten Abschnitt des Berichtsjahres befaßt war. Es handelt sich zunächst um eine Anordnung, durch die alle nachschaffenden Musiker mit größerem Nachdruck als bisher zur wahrheitsgemäßen Ausfüllung von Programmlisten und

deren Einreichung an die Stagma angehalten werden sollen, was sich als unbedingt notwendig erwiesen hat, um die gesetzlich verbürgten Ansprüche der Komponisten und Verleger sicherzustellen. Ferner ist beabsichtigt, auf Grund der in den letzten Jahren gemachten Erfahrungen das Auftreten ausländischer Musiker in Deutschland durch eine allgemeine Ausländer-Anordnung neu zu regeln. Und schließlich sollen in einer Anordnung zur Erhaltung der kulturellen und wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit des deutschen Musikverlages und Musikalienhandels sämtliche bis jetzt erlassenen musikverlegerischen und musikalienhändlerischen Rechtsvorschriften (mit Ausnahme der Verkaufsordnung für den deutschen Musikalienhandel) neu zusammengefaßt und ergänzt werden.

Nach dieser Übersicht über die Zentralverwaltung wenden wir uns nun der Fachverwaltung zu, welche die drei großen Gruppen „Berufsmusiker“, „Laienmusik“ und „Musikwirtschaft“ umfaßt. Was die beiden letztgenannten betrifft, so sind ihre Aufgabengebiete dermaßen verschiedenartig und weit verzweigt, daß ihre Darstellung den hier zur Verfügung stehenden Raum sprengen würde. Sie mag deshalb einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben. Im folgenden wollen wir uns auf diejenigen fünf Fachschaften beschränken, in denen die eigentlichen Berufsmusiker zusammengeschlossen sind. Während das Wirken der Zentralverwaltung, wie wir sahen, vorwiegend im Zeichen grundsätzlicher Fragen und Entscheidungen steht, liegt hier der natürliche Schwerpunkt alles Handelns in der berufsständischen Betreuung des einzelnen Mitgliedes. Es versteht sich darum von selbst, daß gerade in diesen Fachschaften die Umstellung des gesamten Arbeitsprogramms der Kammer auf die Kriegserfordernisse besonders sinnfällig in Erscheinung tritt.

So betrachtet es die Fachschaft Komponisten als ihre gegenwärtige Hauptaufgabe, das kompositorische Schaffen der im Felde stehenden Kameraden zu fördern. Sie hat zu diesem Zweck gleich zu Beginn des Krieges Sonderkonzerte mit Werken feldgrauer Komponisten ins Leben gerufen. Der Gedanke wurde dann vom Rundfunk aufgegriffen, dessen unter diesem Motto stehende Sendungen, die sowohl ernste wie unterhaltende Werke berücksichtigen, längst zur ständigen Einrichtung geworden sind. Aber auch in den Konzertsälen hat sich die Idee allenthalben durchgesetzt, und es gibt heute im ganzen Reich keine nennenswerte Musikstadt, die nicht entweder in besonderen Veranstaltungen oder zumindest im Rahmen der üblichen Konzertprogramme den Schöpfungen unserer Feldgrauen eine würdige Pflege angedeihen läßt. In vielen Fällen hat die Fachschaft durch Verhand-

ungen mit den Truppenteilen erwirken können, daß die Komponisten die Möglichkeit erhielten, an besonders wichtigen Aufführungen dieser Art persönlich teilzunehmen oder sie sogar selbst zu leiten. Manches neue Werk hat von hier aus auch den Weg zum Verleger gefunden. Was diese Form der Betreuung den vielen Hunderten zum Wehrdienst einberufenen Komponisten innerlich bedeutet, läßt sich am besten ermessen, wenn man daran denkt, wie sehr im vorigen Weltkrieg gerade die künstlerisch Schaffenden unter dem Gefühl der seelischen Vereinsamung und des Vergessenwerdens gelitten haben. Heute wissen sie, daß die Heimat an ihren Sorgen Anteil nimmt und ihr Berufsstand sich nach Kräften um ihre Werke kümmert. Auch in den Kammermusikveranstaltungen der Fachschaft Komponisten, die regelmäßig in der „Kameradschaft der deutschen Künstler“ in Berlin stattfinden, wird dem soldatischen Schaffen der gebührende Platz eingeräumt. Insgesamt gelangten hier im Berichtsjahr in 10 Konzerten 96 neue Werke von 33 Komponisten zur Aufführung. Bis zum Schluß der dieswinterlichen Spielzeit sind noch 6 Konzerte mit ungefähr 40 Werken vorgesehen. Diese Ziffern stellen aber nur einen geringen Bruchteil der Einsendungen dar, die der Kammer laufend zugehen, und zwar nicht nur von den Autoren selbst, sondern auch von den verschiedensten Dienststellen. Sie alle zu sichten und zu beurteilen ist die keineswegs leichte und nicht immer dankbare Aufgabe des Werkprüfungsausschusses der Fachschaft Komponisten, der im Berichtsjahr rund 950 Kompositionen sämtlicher WerkGattungen begutachtet hat, wobei die Einreichungen für die Konzerte feldgrauer Komponisten noch nicht einmal mitgerechnet sind. Besonders schwer ist es natürlich, für Werke, die an sich ernst zu nehmen sind, aber ausgesprochen problematischen Charakter tragen, Aufführungsmöglichkeiten zu finden. Noch häufiger kommt es freilich vor, daß Arbeiten wegen mangelnder technischer und künstlerischer Reife zurückgewiesen werden müssen. Gesondert sammelt und sichtet die Fachschaft unter dem Kennwort „Das Lied der Front“ alle nachweislich im Felde entstandenen Liedkompositionen soldatischen Inhalts, von denen die besten nach dem Kriege in würdiger Form veröffentlicht werden sollen. Viele Soldaten senden lediglich Gedichte mit der Bitte um Vertonung ein. Auch diese werden geprüft und, sofern sie sich zur musikalischen Behandlung eignen, die Namen und Anschriften ihrer Verfasser in den gedruckten Mitteilungen der Fachschaft interessierten Komponisten bekanntgegeben. Um die materielle Fürsorge, die den Mitgliedern zuteil wird, nicht unerwähnt zu lassen, sei schließlich noch auf die Versorgungstiftung der deutschen Komponisten hingewiesen, deren Kuratorium überall da, wo durch Kriegsein-

wirkung eine wirtschaftliche Notlage entsteht, helfend eingreift. Auch im letzten Jahre konnten diejenigen Komponisten, die einen kriegsbedingten Rückgang ihrer Einnahmen an Aufführungsgebühren bei der Stagma zu verzeichnen hatten, wiederum mit ansehnlichen Ausgleichsbeihilfen bedacht werden.

Innerhalb der Fachschaft Solisten hat der Krieg insofern ebenfalls ungewöhnliche Verhältnisse geschaffen, als der gewaltige, alle vergleichbaren Leistungen von 1914 bis 1918 in den Schatten stellende Ausbau der kulturellen Truppenbetreuung die Arbeitskraft der deutschen Konzertsolisten in einem Maße beansprucht, wie es früher niemand für möglich gehalten hätte. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß heute nicht nur jeder einigermaßen leistungsfähige Solist voll beschäftigt, sondern überdies allenthalben ein fühlbarer Mangel an künstlerischen Kräften eingetreten ist. Um dieser Entwicklung gegenüber die vordringlichen kulturellen Bedürfnisse der Volksgemeinschaft sicherzustellen, hat der Generalbevollmächtigte für den Arbeitseinsatz sich zu einer einschneidenden Anordnung veranlaßt gesehen. Danach können seit dem 1. September 1942 ausübende Künstler für die Reichskulturkammer oder eine mit kulturellen Betreuungsaufgaben befähigte Stelle in der Heimat oder im besetzten Gebiet kriegsdienstverpflichtet werden, entweder für einen bestimmten Zeitraum oder auch für unbegrenzte Zeit. Das Entgelt wird hierbei innerhalb eines angemessenen Rahmens vom Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe festgesetzt. Für die Fachschaft Solisten hat diese Entwicklung der Dinge eine Fülle neuer Aufgaben mit sich gebracht. Sie wird, obwohl sie aus guten Gründen keine eigene Vermittlungseinrichtung unterhält, ständig von vielen Seiten um Nachweis und Begutachtung von Künstlern aller Art angegangen. So weit wie möglich stellt sie diese beratende Tätigkeit in den Dienst der Nachwuchsförderung. Aber auch älteren Berufsangehörigen, die den Anschluß an die Praxis verloren hatten, konnte in zahlreichen Fällen geholfen werden. Die Notwendigkeit, Streitfälle zu schlichten, ergab sich besonders im Zusammenhang mit kriegsbedingten Maßnahmen, wie beispielsweise bei Absagen von Konzerten infolge von höherer Gewalt oder von Vorkommnissen, die der eine Vertragspartner im Gegensatz zum andern für höhere Gewalt ansah. Es ist die Aufgabe der Fachschaft, bei solchen Auseinandersetzungen vermittelnd und ausgleichend einzugreifen. Eine Berufsgruppe, die so viel unterwegs sein muß wie die konzertierenden Solisten, wird von den gegenwärtigen Beschränkungen des Reiseverkehrs naturgemäß besonders stark betroffen. Ein erheblicher Teil des letztjährigen Schriftverkehrs mit der Fachschaft bezog sich

deshalb auf die Ausstellung aller möglichen Bescheinigungen, angefangen von der Berufskleidung bis zur Schlafwagen- und Hotelbenutzung. Was den erstgenannten Punkt betrifft, so hat der Präsident der Reichsmusikkammer durch Verfügung vom 14. November 1941 ausdrücklich darauf hingewiesen, daß bei der heutigen Materialknappheit eine weitgehende Vereinfachung der Konzertgarderobe angezeigt erscheint, zumindest überall da, wo es sich nicht um ganz besonders repräsentative und festliche Veranstaltungen handelt. Schließlich sei hier einer gemeinnützigen Einrichtung gedacht, die der Fachschaft Solisten ihr Dasein verdankt und von ihr mit besonderem Eifer betreut wird: der in verschiedenen größeren Städten seit Jahren durchgeführten sogenannten „Konzerte junger Künstler“. In Berlin, wo sie von der Kammer selbst gemeinsam mit dem Hauptkulturamt der Reichshauptstadt veranstaltet werden, finden jährlich etwa 20 solcher Konzerte statt, in denen durchschnittlich 50 bis 70 junge Begabungen der Öffentlichkeit vorgestellt werden; die hierfür erforderlichen Mittel stellt das Propaganda-Ministerium zur Verfügung. Die hier Auftretenden werden auf Grund einer Prüfung von einem besonderen Fachauschuß ausgewählt, der zugleich auch die „Stunde der Musik“ und die Berliner Konzertgemeinde hinsichtlich der Heranziehung von Nachwuchskünstlern berät. Wer sich in diesen Konzerten bewährt, hat die Möglichkeit zu wiederholtem Auftreten sowohl in Berlin als auch in den entsprechenden Veranstaltungsreihen im Reich, die ihrerseits auf dem Austauschwege besonders erfolgreiche eigene Kräfte nach Berlin entsenden. Der Vollständigkeit halber ist noch zu erwähnen, daß in dieser Fachschaft auch die Berufsinteressen der deutschen Kirchenmusiker vertreten werden.

Für die Fachschaft Orchester standen in der Berichtszeit zwei Probleme im Vordergrund: die Mitarbeit bei der Erhaltung der Spielfähigkeit unserer Kulturorchester und beim Orchesteraufbau in den neuen West- und Ostgebieten. Der Außenstehende macht sich kaum eine Vorstellung davon, wieviel Kleinarbeit geleistet werden mußte, damit noch jetzt, im vierten Kriegsjahre, rund 180 öffentliche Orchester in Deutschland ihre künstlerische Tätigkeit fortsetzen können. Da galt es, sämtliche Unabkömmlichstellungen in diesem Bereich nach der fachlichen Seite hin zu überprüfen, die Wehrbehörden bei den verschiedentlichen Auskammaktionen entsprechend zu beraten, zu zahllosen Anträgen wegen Anwerbung ausländischer Orchestermusiker Stellung zu nehmen, Vertragsbrüche zu verhüten und schließlich seit der schon oben erwähnten, gemeinsam mit der Reichstheaterkammer erlassenen Anordnung vom 1. Juni 1942 jeden einzelnen Stellenwechsel

zu überwachen. In materieller Hinsicht kamen und kommen weiterhin dazu Dringlichkeitsbescheinigungen und sonstige Hilfe bei Beschaffung von Musikinstrumenten und Instrumententeilen, z. B. Rohrholz, ganz abgesehen von den wiederholt berührten Berufskleidungsorgen. Auch am Wiederaufbau einiger bombengeschädigter Orchesterinstitute war die Fachschaft mit Rat und Tat beteiligt. Die von ihr in die Wege geleitete Aktion „Kapellmeister im Felde“ hat manchem im Fronteinsatz stehenden Dirigenten die Möglichkeit verschafft, für kurze Zeit die Waffe mit dem Taktstock zu vertauschen und in der Heimat Gastkonzerte mit namhaften Klangkörpern zu leiten. Dem Leiter der Fachschaft ist auch das neuerrichtete Sonderreferat zur Betreuung kriegsversehrter Musiker übertragen, das die Aufgabe hat, verwundete Berufskameraden fachlich und individuell zu beraten und sie bei der Erlangung geeigneter neuer Arbeitsplätze tatkräftig zu unterstützen. Es steht zu diesem Zweck mit dem Oberkommando der Wehrmacht, der Nationalsozialistischen Kriegsopferversorgung, dem Arbeits- und Erziehungsministerium sowie den Wehrkreisfürsorge- und Versorgungsstellen in ständiger Verbindung. Trotz der kurzen Zeit seines Bestehens hat das Referat schon jetzt eine Reihe sehr erfreulicher Arbeitserfolge aufzuweisen, die das ihm von all diesen Instanzen und nicht zuletzt von den kriegsversehrten Kameraden selbst entgegengebrachte Vertrauen rechtfertigen. Neben alledem konnte die Fachschaft ihre vielfältigen Zivilaufgaben planmäßig weiterfördern. So wurden Musterdienstordnungen für Kulturorchester und Kurkapellen ausgearbeitet, Anregung zur verstärkten Pflege der zeitgenössischen Orchestermusik und zur künstlerischen Reform der Kurkonzertprogramme gegeben und gemeinsam mit der Fachschaft Musikerziehung neue Maßnahmen zur Lösung des Nachwuchsproblems durchberaten. Das halbmonatlich erscheinende Mitteilungsblatt der Fachschaft unterrichtet ihre Mitglieder laufend über alle wichtigeren Vorgänge sowie über die offenen Stellen, die dem der Fachschaft angeschlossenen „Orchesternachweis“ gemeldet werden.

Auf keinem musikalischen Berufsgebiet sind die Veränderungen, die der Krieg mit sich gebracht hat, wohl so deutlich für die gesamte Öffentlichkeit sichtbar geworden wie in der Unterhaltungsmusik. Hier hat im Laufe des letzten Jahres der Einsatz ausländischer Fachkräfte eine zahlenmäßige Höhe erreicht, die jeden Vergleich mit früheren Verhältnissen unmöglich macht. Diese Entwicklung ist an sich als Zeiterscheinung unschwer zu begreifen, wenn man sich gegenwärtig, daß gerade an dem überwiegend von Männern ausgeübten Beruf des deutschen Unterhaltungsmusikers die wehrpflichti-

gen Jahrgänge einen außergewöhnlich starken Anteil haben. So kommt es, daß in seinen Reihen durch die Einberufungen besonders große Lücken entstanden sind, die nun eben für die Dauer des Krieges durch ausländische Arbeitskameraden ausgefüllt werden müssen. Für die Fachschaft Unterhaltungsmusik haben sich aus dieser Lage viele neue Probleme und praktische Aufgaben ergeben, auf deren mannigfache Schwierigkeiten hier nicht näher eingegangen werden kann. Auf die in Vorbereitung befindliche Ausländer-Anordnung, die dieses Sondergebiet der berufsständischen Betreuung in zusammenfassender Weise regeln soll, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen. Zu den kulturell wichtigsten Obliegenheiten der Fachschaft gehört es daher über zu wachen, daß die Pflege der Unterhaltungsmusik im heutigen Deutschland von artfremden Auswüchsen und Zersetzungserscheinungen rein erhalten bleibt. Die zum Schutz des nationalsozialistischen Kulturempfindens ergangenen Verbote der Darbietung unerwünschter Musik und des Singens in ausländischen Sprachen gelten selbstverständlich für in- und ausländische Unterhaltungsmusiker gleichermaßen. Grundlegende Bedeutung kommt in dieser Beziehung den „Richtlinien über die Ausführung von Unterhaltungsmusik“ zu, die unlängst der Generalsekretär der Reichskulturkammer im Einvernehmen mit der Abteilung Musik des Reichs-Propagandaministeriums und dem Präsidenten der Reichsmusikkammer erlassen hat. Was in den vorangehenden Abschnitten über kriegswirtschaftliche Bescheinigungen aller Art, Dienstverpflichtungen und dergleichen ausgeführt wurde, hat sinngemäß auch für diese Fachschaft Geltung. Deshalb hier statt weiterer Einzelheiten nur noch einige Zahlen aus der mit ihr eng zusammenarbeitenden Zentralstellenvermittlung für Unterhaltungskapellen. Diese hat in der Zeit vom 1. Oktober 1941 bis 30. September 1942 nicht weniger als 2893 Kapellenleiter, darunter 741 Ausländer, mit insgesamt 12 733 Musikern, davon 4249 ausländischen, vorwiegend für den Einsatz in Musikgaststätten, zum Teil aber auch in der Wehrmachtsbetreuung, vermittelt. Der hierdurch erzielte Gagenumsatz betrug im ganzen über 9 Millionen Reichsmark. Die Anfragen des Auslandes, die zum größten Teile positiv erledigt werden konnten, kamen aus Schweden, Finnland, Norwegen, Dänemark, Holland, Belgien, Frankreich, Spanien und der Slowakei.

Aus wohl erwogenen Gründen war die Kammerführung darauf bedacht, von der durch den Krieg verursachten Verkleinerung des Organisationsapparates die Fachschaft Musikerziehung soweit wie irgend möglich auszunehmen, wenngleich auch hier personelle Einschränkungen unvermeidlich waren. Schließlich ist es ja die „päda-

gogische Provinz“, in der sich der künftige Leistungsstand aller musikalischen Berufszweige und damit die Weiterentwicklung unserer Musikkultur überhaupt entscheidet. Unter diesem Gesichtspunkt muß es verstanden werden, daß die Fachschaft die berufliche Fortbildung ihrer Mitglieder nach wie vor als ihre Hauptaufgabe ansieht. An den 200 Schulungslagern und Schulungswochen, die sie bis jetzt durchgeführt hat, haben insgesamt 9454 Musikerzieher teilgenommen, das ist rund ein Drittel der in der Fachschaft zusammengeschlossenen Berufsangehörigen. Daneben wurden in den größeren Städten auch im vergangenen Jahre wieder laufende Fortbildungskurse abgehalten. Genau so planmäßig konnten in allen Gauen des Reiches die ständigen Musikerzieher- und Chorleiter-Prüfungen fortgesetzt werden, die dazu dienen, das für die Zulassung zum Beruf erforderliche Mindestkönnen der Bewerber festzustellen. Der hier als oberste Instanz fungierende Reichsprüfungsausschuß der Fachschaft ist im August 1942 zu seiner 400. Sitzung zusammengetreten, wobei darauf hingewiesen wurde, daß von ihm bereits 3529 Prüfungsfälle bearbeitet worden sind, von denen 57 v. H. positiv entschieden werden konnten. Im Laufe des Berichtsjahres sind die Prüfungen auf folgende Gebiete ausgedehnt worden: Elsaß, Lothringen, Luxemburg, Warthegau und Böhmen-Mähren.

Der zweite große Aufgabenkreis der Fachschaft liegt in der Betreuung der deutschen Hausmusikpflege. Auf diesem Kerngebiet unserer musikalischen Volkskultur ist im Berichtsabschnitt eine weitere höchst erfreuliche Aufwärtsentwicklung eingetreten, woran die der Fachschaft angeschlossene Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik, die alle einschlägigen Verbände erfaßt, keinen geringen Anteil hat. Der „Tag der deutschen Hausmusik“, der als umfassende Leistungsschau aller hausmusikalischen Kräfte alljährlich im November stattfindet, stand 1941 im Zeichen Mozarts und fand in einer großen Veranstaltungsreihe in Salzburg seinen offiziellen Höhepunkt. Soweit sie von der Statistik erfaßt werden konnten, sind an diesem Tage im Großdeutschen Reich nicht weniger als 8739 Hausmusikveranstaltungen gezählt worden. Der 10. Hausmusiktag im Jahre 1942 hat einen noch stärkeren Widerhall in der gesamten musikalischen Öffentlichkeit ausgelöst. Er war hauptsächlich dem Werk des unsterblichen Thomaskantors gewidmet und erlebte dementsprechend in der Bachstadt Leipzig seine repräsentativste Gestaltung. Wie alljährlich, so wurden auch diesmal am Hausmusiktag Musikliebhaber, die sich um die Pflege des häuslichen Musizierens besonders verdient gemacht haben, durch eine Ehrengabe des Präsidenten der Reichsmusikkammer ausgezeichnet.

Zu sämtlichen Veranstaltungen sind wiederum verwundete Soldaten als Gäste eingeladen, außerdem in Lazaretten selbständige Hausmusikstunden abgehalten worden, deren Zahl sich 1941 auf 433 belief. In diesem Zusammenhang soll nicht unerwähnt bleiben, daß zahlreiche Hausmusikgruppen von Mitgliedern der Fachschaft Musikerziehung sich ständig für die Truppenbetreuung zur Verfügung stellen.

Schließlich noch ein Wort über das Blindenkonzertamt, das als Sondereinrichtung der Reichsmusikkammer die über 1000 blinden Berufskameraden aller Sparten (mit Ausnahme der Orchesterberufe, in denen Blinde sich naturgemäß nicht betätigen können) in sozialer und kultureller Hinsicht einheitlich betreut. Es beaufsichtigt auch die Blindenkonzerte, die auf gesetzlicher Grundlage als genehmigungspflichtige Veranstaltungen durchgeführt und zu denen nur musikalisch voll leistungsfähige blinde Künstler zugelassen werden.

Damit wäre der Überblick über die ständische Selbstverwaltung der deutschen Berufsmusiker im wesentlichen abgeschlossen. Zur Vervollständigung unserer Chronik müssen jedoch noch einige Ereignisse des Jahres festgehalten werden, die für die Kammer insgesamt von großer Bedeutung waren. Hier gilt es zunächst des wahrhaft unersetzlichen Verlustes zu gedenken, den die Fachschaft Musikverleger und mit ihr die ganze deutsche Musikwelt durch das plötzliche Hinscheiden ihres stellvertretenden Leiters Dr. Robert Ries erlitten hat. Mit ihm ist ein Mann dahingegangen, der sich in ebenso uneigennütziger wie aufopfernder Weise zeitlebens für seinen Berufsstand eingesetzt und darüber hinaus die allgemeinen Belange unseres Musiklebens durch viele wertvolle Ideen und Ratschläge gefördert hat. So geht unter anderem die Einführung des „Tages der deutschen Hausmusik“ auf seine persönliche Anregung zurück. Auch der Deutsche Sängerbund, der Fachverband der Kammer für das gesamte Männerchorwesen, hatte einen empfindlichen Verlust zu beklagen, indem sein langjähriger Bundesführer, Oberbürgermeister Albert Meister, ein alter Vorkämpfer der nationalsozialistischen Bewegung, durch den Tod abberufen wurde. Im Nachbarbereich der zweiten großen Chororganisation, des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, ist dagegen ein ebenso erfreuliches wie kulturpolitisch bedeutsames Ereignis zu verzeichnen: die vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda verfügte Übernahme des berühmten Kittelschen Chores in Berlin in die Obhut des Reiches, unter gleichzeitiger Verleihung des ehrenvollen Namens „Deutscher Philharmonischer Chör“. Auch das als „Hesses Musiker-Kalender“ seit über sechs Jahrzehnten bekannte, alljährlich erscheinende Nachschlagewerk des Berufsstandes hat im

Berichtsjahre eine Namensänderung erfahren, in der sich sinnbildlich seine Entwicklung von einer rein privaten zur öffentlichen Einrichtung ausdrückt. Unter der neuen, seiner tatsächlichen Bedeutung entsprechenden Bezeichnung „Deutscher Musiker-Kalender“ wird es fortan, im gleichen Verlage wie bisher, im unmittelbaren Auftrage der Reichsmusikkammer herausgegeben.

Der Zeitabschnitt, dem die vorstehende Darstellung galt, wurde durch einen festlichen Tag gekrönt, an dem alle deutschen Musiker und Musikfreunde mit dem Herzen beteiligt waren. Gemeint ist der 27. November 1942, an dem Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, seinen 70. Geburtstag begehen konnte¹. Generalintendant Dr. Drewes überbrachte mit herzlichen Worten im Namen des Reichsministers Dr. Goebbels die vom Führer auf seinen Antrag an Peter Raabe verliehene Goethemedaille und ein kostbares Kunstwerk. Da auch mehrere andere Reichsminister, an ihrer Spitze der Reichsmarschall, ihm ebenfalls aufs herzlichste gratulierten, und er endlich von den verschiedensten Dienststellen, kulturellen Organisationen und Privatpersonen buchstäblich mit tausendfachen Glückwünschen und Ehrungen überhäuft wurde, so hat die Kammer allen Grund, die stolze Erinnerung hieran in ihren Annalen festzuhalten – im Bewußtsein der immerwährenden eigenen Dankesschuld gegen den Mann, der nunmehr seit über sieben Jahren ihre Geschicke lenkt.

¹ Eine ausführliche Würdigung des Lebens und Wirkens Peter Raabes ist für den 2. Jahrgang dieses Jahrbuches vorgesehen. Der Herausgeber.

Die Musikarbeit des Hauptkulturamtes der NSDAP

Beethoven äußerte sich einmal in dem Sinne, daß „Religion und Generalbaß“ zwei Dinge seien, über die sich nicht streiten ließe. Geben wir seinen Worten eine etwas weiter gefaßte und zeitnähere Bedeutung, ersetzen wir sie durch „Weltanschauung und Musik“, so stoßen wir unmittelbar auf ein zeitgemäßes Kulturproblem inmitten des schweren Ringens um unser völkisches Dasein. Wie der heutige Kampf letzten Endes nicht nur um Gebietsveränderungen, sondern vor allem auch um kulturelle Güter geht, so können wir bei seiner Durchführung nicht auf die geistigen und seelischen Kräfte unseres Volkes verzichten. Wenn wir die Kultur inmitten der Härten des totalen Krieges schützen wollen, so müssen wir sie zur Abwehr stark machen. Hieraus ergibt sich zwangsläufig die Notwendigkeit, gleichlaufend mit der Erfassung aller anderen für die Festigung des Volkstums unentbehrlichen Belange auch kulturelle Kräfte zu einheitlicher Zielsetzung zusammenzuführen. Es ist zwar eine alte Erfahrung, daß der wahrhaft große Künstler sich seine Formen und Regeln selber schafft, wie er sich die zur Vollendung seiner Meisterwerke unerläßlichen Beschränkungen aus eigenem Ermessen auferlegt. Deshalb befaßt sich der Kulturpolitiker auch weniger mit ihm: der geniale Mensch wächst allein nach seinen Gesetzen. Wir leben in einer Zeit des Überganges. Auf allen Gebieten der Kunst begegnen wir einem Tasten und Suchen nach neuen Formen und einem dem Erleben unserer Tage entsprechenden Ausdruck. Die Zahl der Musikausübenden und der schaffenden Künstler ist von Jahr zu Jahr angewachsen, ohne daß hierdurch eine besondere qualitative Bereicherung unseres Musiklebens entstanden wäre. In der Erkenntnis, daß unsere Musikarbeit ohne einheitliche Zielstrebigkeit und sichere Führung sich leicht in unkontrollierbaren Einzelheiten verlieren würde, mußte von seiten verantwortlicher Stellen mit einer gewissen Überwachung auch eine aufbauende, regelnde Tätigkeit einsetzen, um dort, wo es nottat, in die Bresche zu springen, wo es angängig war, den Grundlagen für neue Entwicklungsmöglichkeiten nachzuspüren und ihnen einen festen Rahmen für künftiges Wachstum zu sichern. So bezog sich die Musik-

arbeit des Hauptkulturamtes im vergangenen Jahre in gleicher Weise auf künstlerische wie organisatorische Belange.

Es ist selbstverständlich, daß eine Musik, die über den Begriff des „Modernen“ hinaus dauernde Werte offenbaren will, im Empfinden eines Volkes verwurzelt sein muß. Anzunehmen, daß diese Voraussetzungen für die heutige Instrumental- und Chormusik bei uns ohne weiteres ausnahmslos gegeben seien, ist mindestens als ein Wagnis zu bezeichnen. Erkennen läßt sich jedoch ein starker Widerhall, der das Neuerstehen des deutschen Volksliedes begleitet. Aus diesem Grunde waren künstlerische Bestrebungen des Hauptkulturamtes im vergangenen Jahre vor allem dem deutschen Liede gewidmet. Es wurde ein erster großer Versuch unternommen, Ergebnisse jahrelanger Arbeit der breitesten Öffentlichkeit unmittelbar zugänglich zu machen. Auf der einen Seite wurde aus dem in letzter Zeit entstandenen Liedgut der Bewegung eine Anzahl „Kernlieder“ ausgewählt und zum Teil als Pflichtlieder bestimmt, deren Erarbeitung und vollständige Beherrschung von allen Nationalsozialisten gefordert werden muß. Auf der anderen Seite war man bestrebt, aus der Masse dessen, was eine Zeit künstlerischen Verfalls kritiklos in sich aufgenommen hatte, das echte deutsche Volkslied wieder herauszuschälen und in weiteste Kreise zu tragen. Beide Bestrebungen fanden ihren äußeren Ausdruck in der mit der 2. Reichsstraßensammlung am 24. und 25. Oktober 1942 verbundenen Liedwerbung, die trotz einiger kriegsbedingter Unvollkommenheiten in ihrer Auswirkung als ein Erfolg anzusehen ist. Liedaktionen dieser und ähnlicher Art sind für die Folge in regelmäßigen Zeitabständen vorgesehen. Hierdurch soll das Volkssingen auf natürlichem Wege in Form eines lebendigen Brauchtums erblühen. Aus ihm wird dann auch unsere Chor- und Instrumentalmusik neue Anregung und Nahrung schöpfen, frei von allem äußeren Zwang, in ungehinderter großzügiger Entwicklung. So greift die Liedarbeit engste in ein anderes Gebiet über, auf dem sich in Zukunft allgemein kulturelle Ereignisse größten Ausmaßes abspielen werden: die Musik zur Fei ergestaltung. Das Amt Musik hat durch laufende Mitarbeit in der „Neuen Gemeinschaft“ praktische Programm vorschläge für die musikalische Fei ergestaltung gebracht. Eigene Feierstunden des Hauptkulturamtes gaben Gelegenheit, die Bewährung dieser Arbeit zur Diskussion zu stellen. Im übrigen beteiligte sich das Amt Musik an der Herausgabe der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk“, die durch diese enge Bindung auch Organ des Hauptkulturamtes wurde.

Im Einvernehmen mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wurden in allen Gauen auch „Volkskonzerte der

NSDAP“ („Beschwingte Musik“) empfohlen, denen eine nationalsozialistischer Kulturauffassung angemessene Programmgestaltung zugrunde liegen soll. Andere Vorschläge zu einheitlicher Ausrichtung volkstümlicher Konzerte, insbesondere auch für den Rundfunk, sind in Vorbereitung.

Auf organisatorischem Gebiete sind einige wichtige Maßnahmen als abgeschlossen zu bezeichnen, andere sind noch in Bearbeitung. So wurde gemeinsam mit der Reichsmusikkammer eine Neuregelung für nebenberufliches Musizieren festgelegt. Hierzu gehört weiterhin auch die Dienstbefreiung von Angehörigen der Musik- und Singgemeinschaften zwecks Ausübung ihrer kulturellen Betätigung. Zur wirtschaftlichen Stützung und Belebung des Musikschaffens wurde in Zusammenarbeit mit der STAGMA die „Nationalsozialistische Wertung“ für Musikwerke eingeführt, die auf Grund ihrer künstlerischen Haltung sich für den Einsatz in der nationalsozialistischen Feiergusaltung eignen.

Auf dem Gebiete des Parteimusikwesens wurden Verhandlungen mit der Partei-Kanzlei und dem Organisationsamt geführt. Als eine der bedeutungsvollsten Neugestaltungen im Parteimusikwesen ist das „Nationalsozialistische Volkskulturwerk“ anzusehen. Durch seine Aktivierung wird das gesamte Volks- und Chormusikwesen vor neue Aufgaben gestellt werden. Hier wird sich das anfangs aufgezeigte Ziel, Ausrichtung, Überwachung, Lenkung und Belebung des deutschen Musiklebens im Rahmen der Kulturarbeit der NSDAP in praktischer Gestaltung verwirklichen.

Neuerscheinungen von Bedeutung

Die Musikalien-Produktion

in der Zeit vom Oktober 1941 bis September 1942

Einen nicht geringen Anteil an den Musikalien-Neuerscheinungen nehmen Ausgaben alter Musik ein. Besonders auf dem Gebiete der Laienmusik ist dieses zu verfolgen. So segensreich auf der einen Seite die Ausgrabungen alter Musik sind, so darf auf der anderen Seite nicht übersehen werden, daß diese Vorliebe für die Musik der Vergangenheit die Gefahr in sich birgt, daß breite Kreise unseres Volkes immer mehr dem zeitgenössischen Schaffen entfremdet werden und sich nicht mehr um die Musik unserer Zeit kümmern. Da es dem Verfasser in erster Linie darauf ankommt, einen Überblick über das zeitgenössische Schaffen zu geben, so bleiben im Rahmen dieser Abhandlung die Neuerscheinungen alter Musik im großen Ganzen unberücksichtigt. Wen aber die Ausgaben alter Musik besonders interessieren, der sei auf das „Verzeichnis der Neudrucke alter Musik“ verwiesen, das als Veröffentlichung des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung alljährlich erscheint.

In der Instrumental-Musik hält das Ringen um Neues an. Das zeigen die verhältnismäßig vielen symphonischen Werke, die im Laufe des vergangenen Jahres erschienen sind. Wenn man die Anschauung vertreten hört, daß nach den Kompositionen Beethovens, Brahms' und Bruckners Neues in dieser Form nicht mehr gesagt werden könne, so scheinen unsere Komponisten mit Recht darin anderer Meinung zu sein, wie die zahlreichen Neuerscheinungen belegen.

An symphonischen Werken veröffentlichte Hans Bullerian als op. 78 seine 7. Symphonie in D-dur, der Leipziger Joh. Nep. David als op. 28 seine 3. Symphonie, Johann Engelmann als op. 43 eine Zarathustra-Symphonie, Harald Genzmer eine „Symphonische Musik“, Paul Graener als op. 110 eine Wiener Symphonie, H. Henrich als op. 43 „Innsbruck“, symphonische Musik um ein Volkslied, Karl Schäfer als op. 49 eine Symphonie in C-dur und Fried Walter eine „Kleine Symphonie“ in B-dur.

In den Formen der Ouvertüre, der Suite und des Divertimento verstanden unsere Altvordern eine Sprache zu sprechen, die nicht nur den ernsten Musiker, sondern weiteste Kreise der Musikliebhaber ent-

flamnte. Erinnert sei an die Meister des 18. Jahrhunderts bis zu Brahms, Suppé und Thuille. Besonders macht sich heute das Fehlen von Komponisten geltend, die eine echte volkstümliche Musik zu schreiben verstehen. Einem Meister wie Suppé z. B. können wir zur Zeit niemanden entgegenstellen.

Friedrich Bayer schrieb eine Erntefest-Ouvertüre. Der volkstümliche Rio Gebhardt komponierte eine Ouvertüre, die er „Fulero“ nennt. Der Danziger Johannes Hannemann läßt eine Barocke Fest-Ouvertüre erscheinen, Albert Jung als op. 9 ein symphonisches Vorspiel mit dem Titel „Weckruf“, Alois Melichar eine Lustspiel-Ouvertüre, Friedrich Siebert ein „Heldisches Vorspiel“, Ermanno Wolf Ferrari die Ouvertüre „Die neugierigen Frauen“, der Balte Kurt v. Wolfurt als op. 30 ein „Vorspiel zu einer Komödie“ und Mark Lothar bearbeitete die Ouvertüre zur komischen Oper „Die Welt auf dem Monde“ von Joseph Haydn.

Auch eine Anzahl Suiten/Werke sind zu nennen: F. Wolfgang Bühlau schrieb eine Suite D^{dur}. Johann Nepomuk David veröffentlichte als op. 27 die Partita Nr. 2, der Frankfurter Kurt Hessenberg als op. 20 eine Suite zu Shakespeares Zauber-Lustspiel „Der Sturm“. Eine Suite schrieb auch Fritz Ihlau. Unter dem Titel „Ländliche Bilder“ veröffentlichte H. Liebert ein Suitenwerk. Mark Lothar schrieb als op. 37 eine „Spanische Lustspiel-Suite“, Max Seeböth eine „Symphonische Suite“ und der Schlesier Gerhard Strecke veröffentlichte seine 2. Orchester-Suite.

Divertimenti liegen vor von dem Königsberger Otto Besch, von Max Seeböth und von Altmeister Richard Strauß, der als op. 86 ein neues „Divertimento. Klavierstücke von François Couperin für kleines Orchester bearbeitet“ erscheinen läßt.

An Orchesterwerken sind weiter zu nennen: Spitzweg-Bilder, die wir Erich Anders (Freiherr Wolf v. Gudenberg) verdanken. Von dem gleichen Komponisten erschien als op. 63 ein Concertino in d^{moll}. Albert Bastian veröffentlichte eine Burleske, Willy Burkhard als op. 57 einen Hymnus, Hans Chemin-Petit eine „Festliche Musik (Ricercare mit dem Choral ‚Lobe den Herren‘)“, zu der auch eine Einführung angeboten wird, Gerhard Hüttig eine Musik für Orchester, Joseph Ingenbrand einen „Bolero sinfonico“, Max Seeböth „Toccata, Adagio und Fuge“, Jean Sibelius als op. 87 Nr. 1 Humoreske Nr. 1, und von Richard Strauß erschien als op. 84 die Festmusik zur Feier des 2600jährigen Bestehens des Kaiserreiches Japan. Als Bearbeiter ist Alois Melichar zu nennen, der die Orgel-Toccata d^{moll} von Joh. Seb. Bach instrumentierte.

Für reines Streichorchester werden folgende Werke angezeigt:
3 Stücke für Streichorchester, Harfe und verschiedene Holzbläser von dem volkstümlichen Komponisten Ernst Fischer: a) „Idyll“ mit Engl. Horn, b) „Reigen“ mit Klarinette, c) „Scherzo“ mit Flöte, von Karl Marx, der jetzt in Graz wirkt, eine „Musik für Streichorchester nach alpenländischen Volksliedern“, von Karl Schäfer eine Musik für Streichorchester und von G. A. Schlemm eine Konzertante Musik für Violine und Violoncello mit Streichorchester.

An Bearbeitungen liegen vor die „Kunst der Fuge“ von Joh. Seb. Bach für Streichquartett oder Streichorchester, eingerichtet von R. Klemm und C. Weymar. Eine Toccata von Czerny bearbeitete der Wiener Schönherr für 2 Streichkörper.

In den letzten Jahren wurde der Blasmusik in Deutschland besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Man erkannte, daß vor allem die Blaskapellen berufen sind, Instrumentalmusik in weite Volkskreise zu tragen. Bis vor wenigen Jahren bestand die Literatur für Blasorchester fast ausschließlich aus Bearbeitungen. Zugleich mit dem Ausbau der Blasorchester bis zum Blas/Symphonie/Orchester (Luftwaffenorchester) ging man daran, eine eigene Literatur für dieses Gebiet zu schaffen. Besondere Verdienste erwarb sich das Luftwaffenministerium mit seinen Beratern Professor Husadel und Oberstleutnant Winter. Das Heer (Ernst Lothar v. Knorr) und der Reichsverband für Volksmusik (Erwin Fischer) verfolgen das gleiche Ziel. Kompositionsaufträge wurden vergeben und eine Arbeit geleistet, die der Mühe gelohnt hat. Heute schon liegt ein guter Fundus originaler Blasmusiken vor. Der Erfolg und die Aufgabe hat Komponisten von Ruf angeregt für Blasorchester zu schreiben, und so finden wir auch in diesem Jahre wieder eine Anzahl bedeutungsvoller Neuerscheinungen.

Alfred v. Beckerath läßt eine Symphonie für Blasmusik erscheinen, Arnold Ebel eine heitere Ouvertüre „Vorspiel zu einem Fest“, Hermann Grabner sogar ein Concerto grosso für Blasorchester (op. 57), Karl Marx steuert eine Turmmusik für 3 Trompeten und 3 Posaunen (op. 37 Nr. 1) bei, Richard Schöni an schrieb eine indische Suite, die er „Brahma“ betitelt. Als op. 85 komponierte Bruno Stein eine Symphonie „Bergwelt“. Fried Walter, der durch den Erfolg seiner Oper „Königin Elisabeth“ bekanntgewordene junge Komponist, veröffentlichte eine reizende „Kleine Suite für Bläser und Pauken“, der Freiburger E. L. Wittmer ein Rondo. Außerdem ist noch die Bearbeitung der Toccata und Fuge in d-moll von Johann Sebastian Bach für Luftwaffenorchester von L. Stiel zu nennen.

Bei den Werken für Bläser und Streicher allein, Klavier zu 2 oder

4 Händen, sowie Klavier mit anderen Instrumenten zeigt sich der anfangs schon geäußerte Einfluß der alten Musik. Auf diesen der Hausmusik eigenen Gebieten ist der Zugang an neuen Werken, wie in allen letzten Jahren, gering. Vielleicht tritt in diesem Kriegsjahre noch verschärfend hinzu, daß der Verlag mit neuen hausmusikalischen Werken zurückhält, da diese im allgemeinen viel Papier beanspruchen. Für Bläser allein ist nur eine Veröffentlichung Gustav Bumckes zu nennen: op. 70 Tonleiter-Studien für Saxophon. Etwas besser ist es mit der Literatur für Streichinstrumente bestellt. Für Violine allein liegt eine einzige Sonate von Henk Badings vor. Für Cello erschienen zwei Studienwerke: Paul Grümmer, „Die Grundlagen der klassischen und virtuosens Technik auf dem Violoncello“, und Walter Schulz, „Grifftechnische Studien für fortgeschrittene Cellisten“. Für Violine und Orchester erschien ein Capriccio von Gustav Adolf Schlemm, und für Cello ein Konzert von Karl Höller (op. 26). In diesem Zusammenhang ist eine bedeutsame Neuerscheinung zu erwähnen: Johann Sebastian Bach, Sechs Suiten für Violoncello Solo. Analyse, Fingersatz und Bogenstriche von dem italienischen Cellisten Enrico Mainardi, mit einem (mehrsprachigen) Vorwort von Thomaskantor Günther Ramin. – Trios komponierten Werner Eginhard Köhler, „Streichtrio“ für Violine, Viola und Violoncello, Walter Kolneder, „Kleine Hochzeitsmusik nach alten alpenländischen Spielstücken“ für 2 Violinen und Violoncello und Herbert Marx, „Spielbuch für 1–3 Violinen“. Ferner erschien eine Sammlung „Der Geigenchor“ für 3 Violinen, herausgegeben und bearbeitet von Willy Schneider. – Streichquartette kamen heraus von Wilhelm Kienzl op. 113 Esdur, von dem Dresdner Joseph Lederer op. 33 Streichquartett Nr. 2 d-moll und ein bedeutsames Werk von Hans Pfitzner, Quartett e-moll op. 50.

Stärker sind die Bemühungen anerkannter zeitgenössischer Komponisten, Werke für Klavier zu 2 Händen zu schaffen. Boris Blacher schrieb als op. 14 zwei Sonatinen, Helmut Degen eine Spielmusik für Klavier und eine Suite, Hugo Distler „11 kleine Klavierstücke für die Jugend“. Der Pädagoge Martin Frey veröffentlichte „Im Flug“, melodische Etüden für den ersten Klavierunterricht, und ferner „Ein lustiger Wegweiser am Klavier“. Der Staatspreisträger Kurt Henssberg legt als op. 12 „7 kleine Klavierstücke“ vor. Ein neuer Komponistenname fällt auf: Helene Heydt, von der „Neun kleine Variationen über ‚Hänschen klein‘“ und „Neun kleine Vortragsetüden über ‚O du lieber Augustin‘“ angezeigt werden. Zeitgemäß gibt sich Max Jobst mit seinen drei Klavierstücken op. 30, die er „Inter arma“ betitelt. Der Münchner Carl Orff veröffentlichte zusammen mit Luber

„Musik der Landschaft“, Album von Liedern und Tänzen. Siegfried Reda schrieb eine Sonate, G. A. Schlemm „3 Klavierstücke“. Eine praktische Klavierschule verfaßte Paul Schöne, „Die Klavierschule des denkenden und mitschaffenden Kindes“. Franz Teuffel legt ein Übungswerk vor für fortgeschrittene Klavierspieler „Zum Einspielen“. – Zu 4 Händen ist nur das „Erste Spielbuch“ von Harald Genzmer zu melden und eine Übertragung von Pfitzners Symphonie op. 46 für Klavier zu 4 Händen oder für 2 Pianoforte zu 4 Händen. Eine Sammlung leichter Klavierstücke zu 4 Händen „Primo und Secondo“ verdanken wir Kurt Herrmann. Klavierkonzerte schufen Dinu Lipatti, op. 3 „Concertino im klassischen Stil“ für Klavier und kleines Orchester, Walter Niemann, op. 153 Konzert für Pianoforte und Streichorchester, und Kurt Rasch, op. 30 Concertino für Klavier und Orchester. C. Bittner gab ein Klavierkonzert des Italieners Giordani für Klavier und Streichorchester heraus. – Kompositionen für Klavier und Violine liegen vor von Karl Bleyle op. 56 „Sonate e-moll“, von Gustav Havemann „Allegretto scherzoso“ und von Wilhelm Furtwängler „Sonate D-dur“. Als op. 23 schrieb Kurt Hessenberg eine Sonate für Cello und Klavier. Der Alemanne Julius Weismann veröffentlichte soeben als op. 72 eine Sonate d-moll für Klarinette und Pianoforte und als op. 135 eine Sonate g-moll für Flöte und Pianoforte. Paul Juon verdanken wir „Trio-Miniaturen“ für Klarinette, Violoncello und Klavier und Hans Georg Burghardt als op. 42 eine Triosonate für 2 Blockflöten und Klavier. Joh. Nep. David gab eine Übertragung der Fantasie f-moll von Joh. Ludw. Krebs heraus für Oboe und Orgel (2 man. Cemb. m. Pedal) oder Pianoforte (Cemb. ohne Pedal), Pianoforte (Cemb.). Sonstige Klaviertrios oder Klavierquartette usw. sind nicht erschienen.

Großes Interesse ist für Orgelmusik vorhanden. Die zeitgenössischen Komponisten haben in den letzten Jahren allerhand wichtige Werke herausgestellt, und auch in diesem Jahre sind erfreulicherweise wieder mehrere Veröffentlichungen anzuzeigen. Heinrich Fleischer ließ 73 leichte Choralvorspiele alter und neuer Meister erscheinen. Der junge Westfale Friedrich Hark veröffentlichte ein „Chemnitzer Orgelbuch“, der Wiener Wilhelm Jerger eine Chaconne, Hermann Keller „Die Kunst des Orgelspiels“, Karl Lampart als op. 56 „Feierklänge“, 12 festliche Orgelpräliminarien (kath.), Siegfried Reda Choralvorspiele, der Dresdner Fritz Reuter „Toccata und Fuge in F“. Neuausgaben erschienen von Vincent Lübeck, „Orgelwerke“, von Claudio Merulo „Canzonen“, von Samuel Scheidt das „Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650“, das auch für Harmonium spielbar ist, und Max Seiffert

gab „13 Fantasien a 3“ des alten Danziger Meisters Paul Siefert heraus. Für Harfe und Orgel schrieb R. E. Zingel eine Legende, für Streichorchester und Orgel Karl Kraft ein „Concerto breve Nr. 1 a moll“.

Der größten Beliebtheit unter den Volksmusikinstrumenten erfreuen sich die Balginstrumente, an erster Stelle das Akkordeon, dann Harmonika, Bandonion und Konzertina. In der Akkordeon- und Harmonikalliteratur vor allem bemüht sich das Hohner-Werk in Trossingen mit Erfolg, gesunde Werke zu schaffen. Es hat zur Ausbildung von Akkordeonlehrern und -schülern ein Seminar ins Leben gerufen und als geistigen Betreuer den Komponisten Hugo Herrmann gewonnen. Mit Leidenschaft arbeitet Herrmann an seiner Aufgabe und versteht es, namhafte Komponisten für das Akkordeon zu begeistern. Seinen Anregungen verdanken wir einmal wertvolle Kompositionen für Balginstrumente und zum anderen auch Bearbeitungen geeigneter klassischer Werke. Genannt seien: Hugo Herrmann „Straßburger Turmmusik“, Hans Lang „Bauernhochzeit in den Bergen“ und eine „Bayrische Tanzmusik“, Gerhard Maasz „Niederdeutsche Abendmusik“ und Hermann Zilcher op. 49 „Variationen über ein Thema von Mozart“. Von Bearbeitungen älterer Musik sind zu nennen „Dankbare Weisen“ von Franz Schubert.

Geringer ist seit Jahren schon das Interesse für Zupfinstrumente. Für die immer wenig bedachte Harfe sind aber in diesem Jahre einige Veröffentlichungen zu melden. Für Jugendkreise vor allem sind sogenannte „Spielmusiken“ gedacht, Werke, bei denen die Stimmteile nach Belieben von gerade zur Verfügung stehenden Instrumenten übernommen werden können. Auch in diesem Jahre liegen wieder solche Werke aus der Feder anerkannter Musiker vor. Für Laute und Gitarre erschienen Lehrwerke: von W. Gerwig „Das Spiel der Lauteninstrumente“ und Schaller-Scheit „Lehrwerk für die Gitarre“. „Freundliche Abendmusik“ nennt Josef Lechthaler sein Trio für Flöte (Viol.), Klarinette in A (Viol.) und Gitarre (Klav. oder Cemb. mit Gambe oder Violoncello). An Kompositionen für Harfe sind anzuführen: Ernst Schliepe op. 25 Variationen und Fuge über ein altes Lied „In stiller Nacht“, sowie R. E. Zingel „Eine kleine Serenade“ und ein „Phantastischer Tanz“.

Wir kommen jetzt zur Vokalmusik. Soweit dabei die Chormusik in Betracht kommt, ist es, von Ausnahmen abgesehen, natürlich nicht möglich, die vielen kleinen Einzelercheinungen zu nennen. Es liegen aber eine ganze Anzahl gewichtiger Werke vor. Richten wir unser Augenmerk zuerst auf die geistliche Vokalmusik. Hier sind zu nennen 2 gemischte Chöre von Hugo Distler op. 9 Nr. 12 „Fürwahr, er trug

unsere Krankheit“ und op. 12 Nr. 8 „Das ist je gewißlich wahr“. Karl Kraft steuerte als op. 74 eine Missa dominicalis für vereinigte Ober- und Unterstimmen oder 2 Frauen- (oder Männer-) Stimmen und Orgel bei. Von Franz Philipp erschienen als op. 48 Weihnachtsgesänge für gemischten Chor unter dem Titel „Als Herre Christ geboren ward“, und Heinz Schubert schrieb eine 8stimmige Motette „Alles ist vergänglich“. Von Werken für eine Singstimme mit Begleitung seien genannt von Karl Kraft op. 76 „Von der Vergänglichkeit“, kleines Triptychon für Alt und Orgel auf Texte von Ulrich v. Singenberg, und von Hans Friedrich Micheelsen ein geistliches Konzert „Was betrübst du dich, meine Seele“ für Alt oder Baß mit Violine und Orgel.

Eine Reihe wertvoller weltlicher Werke erschienen für gemischten Chor a cappella. Zunächst sei ein neues Chorbuch von Walter Rein „Das klingende Jahr“ angeführt, ferner erschienen a cappella Kompositionen von Ernst Pepping „Lob der Träne“ oder „Der Welten Lauf“, Deutsche Bänkellieder für 4stimmigen gemischten Chor, vom gleichen Komponisten auch der mit großem Erfolg aufgeführte Liederkreis „Der Wagen“ nach Gedichten von Joseph Weinheber. Zu nennen ist weiter Heinz Tiessen mit einem gemischten Chor auf einen Spruch „Zukunft“ (op. 47 Nr. 3).

Auffallend groß ist die Anzahl wertvoller weltlicher Werke für gemischten Chor mit Orchester. Von Fritz Büchtger erschien eine Kantate für Bariton, gemischten Chor und Orchester auf Texte von Stephan George unter dem Titel „Flamme“, von dem im Osten gefallenen begabten Helmut Bräutigam die Langemarck-Kantate „Die Briefe der Gefallenen“, von Willy Burkhard ein Oratorium „Das Jahr“ (op. 62), von Helmut Degen eine Kantate „Wenn der Bauer Hochzeit macht“, von Hermann Grabner ein abendfüllendes Oratorium „Das Lied vom Walde“ auf Texte von Max Barthel, von Kurt Hesenberg als op. 22 „Fiedellieder“, eine Kantate nach Worten von Theodor Storm, von Otto Jochum als op. 78 eine Mozart-Suite, heitere Gesänge nach Mozartschen Kanons für gemischte Stimmen mit Klavierbegleitung. Hans Pfitzner komponierte zum Lobe Karlsbads den Kolbenheyerschen Hymnus „Fons salutaris“ (op. 48), H. F. Schaub ein deutsches Tedeum. Von Bruno Stürmer, der in diesem Jahre seinen 50. Geburtstag feierte, erschienen 2 Hymnen op. 115 „Deutschlands Hoherblühn“ und op. 116 „Die Stunde schlägt“. Von Kurt Thomas liegen 3 neue Werke vor, op. 38 „Lob der Musik“, op. 39 „Waldlied“ und op. 40 Drei Chöre nach Worten von Wolfram Brockmeier. Ein großes Chorwerk „Helden“ (op. 61) auf Dichtungen von H. Schwarz und Rudolf G. Binding veröffentlichte Hermann Wunsch.

Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Männerchorliteratur sind während der Kriegsjahre geringer geworden. Während es den gemischten Chören noch teilweise möglich ist, trotz Reduzierung der Männerstimmen zu singen, sind die Männerchöre durch Einziehungen ihrer Sänger zur Wehrmacht stärker gehemmt. Dementsprechend gehen auch die Erscheinungen für dieses Chorgebiet im Kriege zurück. Welchen Wert man aber auch im Heere dem Gesang beilegt, zeigt neben der Veröffentlichung von besonderen Chorliederreihen für die Soldaten die Veröffentlichung eines Chorliederbuches für die Wehrmacht durch Fritz Stein und Ernst Lothar v. Knorr. Auch Hans Pfitzner hat mit seinem op. 49 einen Beitrag zur Männerchorliteratur geliefert; als Nr. 1 erschien ein a cappella Chor „Wir gehn dahin“ und als Nr. 2 „Das Schifflein“ für Männerchor mit Sopran, Flöte und Horn. Männerchorwerke mit Orchester veröffentlichten Ottmar Gerster „Hanseatenfahrt“ und Hermann Grabner op. 55b „Schwertspruch“ (mit Blasorchester). Sehr gering sind die Neuerscheinungen der Frauenchorliteratur. Erwähnung verdienen ein neues Chorbuch für Mädchen, Frauen- und Knabenstimmen von Erika Steinbach und ein entzückender kleiner Satz von Max Gebhard „Gesegn dich Laub“ mit oblig. Engl. Horn oder Klarinette in A. Hier dürfte auch Ernst Pepsing's 2stimmiges Spandauer Chorbuch Erwähnung finden.

Ausgezeichnete Veröffentlichungen werden für Schulmusik angeboten. Eine große Anzahl von neuen Schulliederbüchern wird angezeigt, und Waldemar Klink, der Nürnberger Singschuldirektor, setzt mit Glück seine Sammlung „Junggesang“ fort. Darin bringt er unter anderem neu „Lustige Tierlieder“ von Helmut Bräutigam, „Alemannische Schelmenliedchen“ von Karl Marx und eine lustige Kantate „Ich bin Soldat, vallerà!“ mit kleinem Orchester von Hermann Grabner. Auch von anderer Seite werden Beiträge beige-steuert, so von Cesar Bresgen eine fröhliche Kantate zum Lobe des Handwerks für 2stimmigen Chor, Sprecher und Instrumente mit dem Titel „Schneidri, schneidra, schneidrum“, von Hermann Fuchs eine Apfel-Kantate, von Karl Pfister als op. 56 „Die Sonne scheint“, Kinderverse von Fr. Völklein für 2 Singstimmen und Klavier, von dem Berliner Hermann Simon „6 Feiertagschöre“ auf Worte von Max Barthel für 3-4stimmigen, unbegleiteten Jugendchor. Nicht vergessen seien die zahlreichen Musikblätter und Singblätter, sowie Liederbücher mit Melodien und Texten für Formationen usw.

Auffällig bemerkbar machen sich die vielen Neuerscheinungen für eine Singstimme mit Klavier. Daß zahllose Wiener Lieder die Hausse des Vorjahres fortsetzen, ist bei der Beliebtheit dieser Gattung zu ver-

stehen. Überraschend für den Eingeweihten aber ist das Erscheinen sonstiger Lieder, die bei dem geringen Interesse der Sänger und singenden Laien für neue Musik ein großes Risiko für den Verlag darstellen. Es kamen heraus von Walther Abendroth als op. 12 „Fünf Lieder“, von Willy Czernik, dem Dresdner Staatskapellmeister, 3 bravouröse Lieder, von Arnold Ebel als op. 47 ein Zyklus „Lieder der Zeit“, von Gerhard Frommel „Amorosissima“ für eine hohe Singstimme, von Karl Gerstberger als op. 26 Fünf Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier, von Walter Jentsch als op. 24 Sechs Lieder für eine hohe Stimme, von Altmeister Paul Juon als op. 99 Drei Lieder für mittlere Stimme, von Mark Lothar als op. 39 Zwei Lieder des Mephisto, von Alois Melichar Drei Lieder, von Roderich v. Mojsisovics als op. 95 Lieder nach Gedichten von Rudolf Kundigraber, von Karl Pfister als op. 55 „Die Wiese blüht“ nach Gedichten von Fr. Vöglein, von Hugo Rasch als op. 24 Drei Lieder nach Gedichten von A. Straßmaier, von Hannes Ruch Sieben Soldatenlieder nach Texten von Ludwig Thoma unter dem Titel „Auf Posten stand ein junges Blut...“ (auch mit Akkordeonbegleitung), von Hermann Simon „Kommt ein Kindlein auf die Welt“, ein Liederkreis für eine lyrische Frauenstimme auf Gedichte von Ruth Schaumann, von Karl Winkler als op. 45 Sechs Frühlingslieder auf Goethe-Texte und von Karl August Weismann „Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte“. Auch für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung sind einige Werke angezeigt, so von Erich Anders die „Suite altitalienischer Arien“ in neuer Fassung für hohe Stimme und kleines Orchester, von H. E. Apostel als op. 9 Fünf Gesänge auf Texte von Hölderlin für tiefe Stimme, von Hans Chemin-Petit eine Kammerkantate „An die Liebe“ für Sopran und kleines Orchester, von Heinz Schubert „Vom Unendlichen“ für Sopran und Orchester, von Gerhart v. Westerman als op. 12 Rezitativ und Arie für Sopran auf Texte von Regina Ullmann.

Von Bühnenwerken wurden Klavierauszüge zu folgenden Opern gedruckt: zur Oper „Steuben“ von Hans Bullerian, zum „Columbus“ von Werner Egk, zur Volksoper „Antje“ von Herb. Trantow und zu „Das königliche Opfer“ von Georg Vollerthun.

Auf dem Gebiete der unterhaltenden Bühnenmusik, der Operette, des musikalischen Lustspiels und der Revue zeigen sich immer noch nicht die Musiker, die imstande sind, das große Erbe der Wiener und Berliner Operette anzutreten. Im 19. Jahrhundert und noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts waren deutsche Musiker in der ganzen Welt führend. Deutsche Unterhaltungskomponisten mit künstlerischem

Niveau versorgten In- und Ausland mit Tänzen, Liedern und Märschen. Erinnert sei an die Namen Strauß, Lanner, Ziehrer, Millöcker, Lehár, Lincke und Kollo, um nur einige Namen zu nennen. Deutsche Unterhaltungsmusik war ein wertvoller, devisenbringender Ausfuhrartikel. Was den Tanz angeht, so haben uns nach dem ersten Weltkriege Amerikaner und Engländer das Wasser abgegraben. Alles Donnern gegen den Jazz wird ihm nichts anhaben können. Gefahr droht ihm allein von Musikern mit genialen Einfällen. Solche Kerle kann man aber nicht erreden, sie sind entweder da, oder sie fehlen.

Daß wir zu Bearbeitungen alter Operettenwerke unsere Zuflucht nehmen müssen, zeugt von unserer augenblicklichen Schwäche. Klavierauszüge erschienen zu folgenden Operetten: „Die Frau ohne Standsamt“ von A. Brandmayer, zu „Veilchenredoute“ von Karl Cerné, zu „Göttin der Liebe“ von Drdla und zu „Die Fliegerin“ von A. Vetterling. Karl Millöckers „Husarenstreiche“ kamen in einer textlichen Neufassung von H. Rainer und musikalischen Bearbeitung von R. Kattnigg heraus. Als einziges Ballett wurde das „Erntefest“ von Friedrich Bayer gedruckt.

Im Anschluß daran seien noch zwei Veröffentlichungen von Volkstänzen genannt, und zwar die „Niederhessischen Volkstänze“, herausgegeben von Hans von der Au, und das „Rosentor“ von Walther Pudelko.

Unsere Betrachtung sei abgeschlossen mit der Bekanntgabe der wissenschaftlichen Veröffentlichungen des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung, das im verflossenen Kriegsjahre wieder drei Bände vorlegen konnte, und zwar erschienen in der Ausgabe „Das Erbe deutscher Musik“, Reichsdenkmale, als Band XIV „Deutsche Bläsermusik vom Barock bis zur Klassik“, herausgegeben von Helmut Schultz, als Band XVII Johann Jakob Walther, „Scherzi da Violino solo con il basso continuo 1676“, herausgegeben von G. Beckmann, und als Band XVIII Carl Philipp Emanuel Bach, „Vier Orchestersinfonien mit 12 obligaten Stimmen, dem Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen gewidmet“, herausgegeben von Rud. Steglich.

Musikpflege in der Wehrmacht

Weil die Musik, die elementarste der Künste, eine geheimnisvolle Macht über das menschliche Herz in sich birgt, hat man zu allen Zeiten sich bemüht, ihre stärkende, beflügelnde Kraft der Seele des Kriegers theilhaftig werden zu lassen.

Unsere Kriegswehrmacht, in der die Waffenträger der Nation vereinigt stehen, kämpft heute um Dasein, Lebensraum und Zukunft des deutschen Volkes und Europas. Sie ist ein „Volk in Waffen“, ist Verkörperung aller leiblichen und seelischen Kräfte dieses Volkes, seiner Gläubigkeit und Sehnsüchte, seiner Freuden und Sorgen. Sie ist wie ein Sammelbecken, in das alle Einzelleben münden, um als mächtiger, gelenkter Strom kriegerischer Kraft daraus loszubrechen, ist wie ein Schmelztiegel, in dem alle Seelen zusammengeglüht werden zu Schwert und Schild, ist wie die ragende Eiche, die ihre Wurzeln und Äste weitverzweigt ins Erdreich und in die Lüfte ausstreckt, um alle lebendigen Säfte und Kräfte einzusaugen, die – in Wind und Wetter gehärtet – sich ihren Raum an der Sonne erstreitet.

Es gehört zur Eigenart des deutschen Menschen: gerade in Zeiten der Not regt sich in ihm mächtig die Sehnsucht nach dem Kraftquell des Musischen. Zu solcher Zeit wächst ihm aus dem wunderbar vielgestaltigen Kulturboden seines Volkstums alles entgegen, dessen er bedarf. In diesem Bedürfnis spiegelt die Kriegswehrmacht heute das Fühlen des ganzen Volkes wieder. Dabei ist weniger von Bedeutung, was dem Einzelnen als Wunschbild vorschwebt, vielmehr die Tatsache, daß die Gesamtheit dieses Bedürfnis nach dem Höheren, dem Schönen, nach der Kunst – vornehmlich der in Rhythmus und Melodie klingenden – im Herzen trägt.

Diesem Bedürfnis der Gesamtheit trachtet die Musikpflege in der Wehrmacht ebenso gerecht zu werden, wie den militärischen Erfordernissen. Allerdings erweist sich auch hier der Krieg als ein unerbittlicher Richter über die letzten Werte menschlichen Seins und Tuns. In der steten Bereitschaft zur Hingabe seines Lebens wird der Mensch im tieferen Sinne sehend. Auf dem Hintergrund des Kampfes auf Leben und Tod zeichnet sich ihm das Echte, Schöne, deutlicher ab

als im Gewirr des Alltags. Im Bewußtsein der Gefahr und im Angesicht des Todes wird er erst die Fülle und Süßigkeit des Lebens gewahrt und kostet sie – oft schon brechenden Auges – im Innersten seines Fühlens wie nie zuvor. Dieses neue, vertiefte Erlebnis des Wertes und Sinnes seines Lebens stärkt den Menschen, macht ihn gewillt und fähig, es im erbarmungslosen Kampf der Gewalten bis zum Letzten zu verteidigen, einzusetzen und auch zu opfern für den höheren Zweck der Gemeinschaft, in dem das Einzeldasein erst Berechtigung und Weihe erhält. In diesem äußersten Einsatz des Lebens – ob im Kampf von Mann gegen Mann, ob im Kampf gegen Gefahr zu Lande, zu Wasser oder in der Luft, gegen Wunden oder Krankheit – mannhaft stark zu bleiben noch im letzten Atemzuge: darauf will unsere ganze soldatische Erziehung vorbereiten; und dazu leistet auch die Musikpflege in der Wehrmacht ihren Beitrag.

In diesem Gedanken stellt die Wehrmacht die Pflege des Soldatenliedes an erste Stelle. Das Lied ist zu allen Zeiten „der gute Kamerad“ des deutschen Soldaten gewesen. In all den Einsamkeiten auf verlassenen Posten ist es ihm oft der einzige treue Begleiter geblieben, der ihm über schwere Stunden hinweg geholfen hat. Es ist oft gerade das stillste Heimatlied, das wieder stark macht. Auf Marsch und See fährt, am Lagerfeuer, in Bunker, Quartier und Kaserne bleibt das Singen der lebendigste Ausdruck der Soldatenkameradschaft. Zur Förderung dieses Singens ist der Truppe in zahlreichen Soldatenliederbüchern das alte und neue Volks- und Soldatenlied, nach den verschiedenartigen Wünschen gesammelt, gesichtet und aufgebaut, vermittelt worden. Durch den Einsatz von Singeleitern, die in eigenen Lehrgängen fortlaufend für diese Tätigkeit ausgebildet werden, hat das praktische Singen und das instrumentale Musizieren in den Truppeneinheiten einen Aufschwung wie nie zuvor genommen. Neue Lieder sind in großer Anzahl im Entstehen. Was davon bleibt, wird erst eine spätere Zeit entscheiden. Bei vielen liegt der Wert nicht so sehr in der Melodie oder im Wort, als im Gemeinschafts-erlebnis einer Waffentat oder Waffengattung: es ist das Lied der Maschinengewehrkompanie, der Panzerjäger, das U-Boot-Lied, das Lied der Jagdflieger, der Fallschirmschützen, auf das jeder nach seiner Zugehörigkeit wie auf seine Waffe stolz ist.

Die Pflege der Marschmusik hat ihren Schwerpunkt bei den Truppenteilen der Ersatzwehrmacht, denn die Zeiten, da man mit klingendem Spiel zum Sturm antrat, sind endgültig vorbei. Die Musikkorps der Fronttruppe sind vielfach mit der Waffe oder als Hilfskrankenträger in oft verlustreichem Einsatz tätig und stehen nur in Ruhezeiten für ihre musikalische Aufgabe zur Verfügung.

Auch der konzertanten Blasmusik bringt die Wehrmacht erhöhtes Interesse entgegen. Durch Wettbewerbe und Aufträge fördert sie die Komposition originaler Blasmusik. Besonderen Anreiz bietet hierbei offenbar das erweiterte Instrumentarium der Luftwaffenmusik (Einführung des Saxophons, hoher und tiefer Klarinetten und Posaunen).

Im Zusammenwirken von Soldatenchören und Blasorchester formt sich ein neuer Stil der Feiargestaltung. Die Chöre der Singeleiter der Wehrmacht haben sich hierfür in zahlreichen Veranstaltungen in den besetzten Gebieten eingesetzt. Hier sei auch die Betätigung der Musikkorps der Wehrmacht und der Waffen-// zur Betreuung der Lazarette, der Rüstungsbetriebe und im Rahmen des Winterhilfswerkes erwähnt.

Bei den Veranstaltungen der Truppenbetreuung im Kriegs- und Heimatgebiet ist der Musik ein großer Raum gewährt. Sänger und Instrumentalisten, Kammermusikvereinigungen, Orchester und Opernbühnen des Reiches (im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht durch „Kraft durch Freude“ eingesetzt) vermitteln – keine Anstrengung und Gefahr scheuend – unseren Soldaten von Murmansk bis Afrika, von der Atlantikküste bis tief in den Osten, in Stunden der Entspannung und der Sammlung den ganzen Reichtum der Musik. Entscheidend sind hier nicht die klingenden Namen der ausführenden Künstler, die sich erfreulich zahlreich in den Dienst der Sache stellen, entscheidend ist allein das kulturelle Gesamtergebnis: Unzählige deutsche Soldaten aus allen Berufs- und Bildungsschichten gewinnen auf diese Weise eine erstmalige oder eine neue Beziehung zu dem edelsten Kulturgut der Musik. Der Kontakt zwischen Hörer und Künstler ist fern der Heimat enger, namentlich wenn ein verbindendes Wort die Brücke zum Kunstwerk schlägt. Im behelfsmäßig hergerichteten Raum, auf entlegener Insel oder an Bord eines Schiffes lauscht man gesamelter als im konventionellen Konzertsaal.

Aus dem vertiefenden Erlebnis des Kampfes, in dem er als mitverantwortliches Glied wirkt, empfindet gerade der einfache, unverbildete Mann ohne viele Worte, daß auch die Musik unserer großen Meister aus einem Ringen mit dem Schicksal hervorgegangen ist, selbst da, wo sie lächelnd und unbeschwert scheint¹. Der Zucht, Lebendigkeit und Klarheit etwa der Brandenburgischen Konzerte Bachs fühlt er sich innerlich zugehörig, da er aus ihnen den soldatischen Geist des großen Königs in gleicher Weise hört, wie er ihn im eigenen militäri-

¹ So lautet Michelangelos Inschrift unter einer Skulptur: „und niemand weiß, wieviel es Blut gekostet!“

schen Tageswerk ständig erlebt. Er ist aufgeschlossen für das Werk Beethovens, da er in ihm den Mann ahnt, der „dem Schicksal in den Rachen greift“, so wie es von ihm selbst täglich gefordert wird; denn er spürt an sich selber: „Dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geiste schlagen!“ (Beethoven). Staunend und beglückt nimmt er die ewig jungen Melodien Mozarts auf, vielleicht erstmals ahnend, daß „das zwecklos Schöne“ die höchste Stufe aller Kunst ist und daß „die Unergründlichkeit im Lächeln sich verbirgt“.

Daß auch die leichte Unterhaltungsmusik zur Erheiterung und zum Ausspannen genügend zu Worte kommt, sei nicht vergessen. In dieser Richtung bewegen sich die vielseitigen Bemühungen des Reichsrundfunks. Mit zahlreichen Sonderprogrammen vom Heiteren bis zum Ernstesten erfüllt er dem Soldaten alle nur denkbaren Wünsche und dient so mittelbar der Musikpflege in der Wehrmacht. In seinen zündenden Kampfliedern, die zu den Sondermeldungen wie der Schlachtruf des ganzen Volkes erklingen, hat gerade der Rundfunk die Musik wie nie zuvor in eine unmittelbare Beziehung zu den Kampfergebnissen der Front gebracht.

Schließlich sei noch der reichen Schallplattenspenden gedacht, die dem Soldaten Musik zu jeder Zeit und nach eigener Wahl ermöglichen.

Wie Deutschland das am meisten musikliebende und musikschröpfende Land der Erde genannt werden muß, so nimmt auch in seiner Wehrmacht die Liebe zur Musik und ihre Pflege einen Platz ein, wie ihn andere Völker nicht kennen. Der deutsche Soldat weiß, daß er mit seinem Lebens Einsatz nicht nur für die Erhaltung seines Vaterlandes, sondern auch für den Bestand der deutschen Musik eintritt.

Hitler-Jugend musiziert

Im Leben der Hitler-Jugend nimmt die Musik ihren festen Platz ein. Ob auf dem Marsche, beim Heimabend oder bei der Feier, immer und überall wird gesungen und musiziert. Dieses Musizieren vermag die Einzelnen schneller zur Gemeinschaft zu formen, als das durch das gesprochene Wort allein möglich sein würde; denn Musik ist unmittelbarster Ausdruck des gemeinsamen Erlebens, sie wendet sich an alle Glieder einer lebendigen Gemeinschaft.

So bedingt die Musikarbeit der Hitler-Jugend zunächst eine Breitenarbeit. Jedem Jungen und jedem Mädchen wird im Dienste ein Schatz von alten und neuen Liedern mitgegeben, die ihnen Besitz fürs Leben werden sollen. Die Reichsjugendführung hat von Anfang an darauf gesehen, daß das Singen in den Einheiten gepflegt und überwacht und daß wertbeständiges Liedgut dargereicht wird. Im Mittelpunkt der Liederarbeit stehen die „Liederblätter der Hitler-Jugend“, die auch während des Krieges zweimonatlich in einer Auflage von über 100000 Stück erscheinen. Als Sonderausgabe konnten im Sommer 1942 zwölf sechzehnseitige „Liederblätter für Jungmädchen“ herausgegeben werden, die für die in die Formation hineinwachsenden Mädchen vor allem das Spiel, Tanz und Tierlied bereitstellen. Gewiß wurde die Liedpflege und auch die unerläßliche Stimmpflege dadurch erschwert, daß so gut wie alle älteren Führer unter den Waffen stehen. Hier sind indes, soweit es möglich war, die Mädchen eingetreten und haben die Aufgaben ihrer Kameraden zusätzlich mit übernommen.

Neben der Breitenarbeit ist aber auch eine Tiefenarbeit erforderlich. Es wird verlangt, daß alle musikalisch befähigten und musikbegeisterten Jungen und Mädchen ihre Anlagen entwickeln und ihr Können im Dienste der Formation auswirken. Für die Ausbildung musikalisch Begabter hat die Reichsjugendführung in Zusammenarbeit mit den Gemeinden oder als eigene Einrichtungen der Hitler-Jugend Jugendmusikschulen ins Leben gerufen, aus denen der Nachwuchs für die Spieleinheiten der Hitler-Jugend hervorgeht, die nach und nach in allen Bannern gebildet werden. Das vergangene Jahr ermöglichte eine Neuorganisation und wirtschaftliche Sicherstellung dieser Musikeinheiten. Die Spielgefeschaften, Fähnlein und Gruppen bauen die

Musik in den Dienstplan ein; sie musizieren zur eigenen Freude, für den Kreis der Kameraden oder auch bei Veranstaltungen der NSDAP und in der größeren Öffentlichkeit, sei es bei Heimabenden, Lebensfeiern, Kundgebungen oder im Rundfunk. Ihren besonderen Einsatz fanden sie mit Fahrten in die neuen Gebiete und zu unseren Soldaten in den besetzten Ländern. Hunderte von Spielscharen der Hitler-Jugend besuchten die Besatzungstruppen in Frankreich oder Norwegen, die Umsiedler im Osten und die Bewohner Lothringens, Luxemburgs oder Oberkrains. Aus der Reihe der Spieleinheiten hebt sich eine Anzahl von Chören der Hitler-Jugend heraus, die den Vergleich mit den altüberlieferten Jugendchören nicht zu scheuen brauchen. Die Musikzüge, Fanfarenzüge und Bläserkameradschaften konnten trotz kriegsbedingten Schwierigkeiten ihren hohen Stand halten; die 1942 neugegründeten Gebietsmusikschulen sichern ihnen einen geschulten Nachwuchs und führen den Kulturorchestern wie den Musikkapellen der Wehrmacht ausgebildete Musiker zu.

Nicht nur zum eigenen Musizieren will die Hitler-Jugend anleiten; sie will auch zum Musikhören erziehen. In den Gebieten und Bannen wurden Veranstaltungsringe der Hitler-Jugend eingerichtet, denen sich Dirigenten, Orchester, Kammermusikvereinigungen und Solisten immer wieder zur Verfügung stellen. Wiederholt sind bei diesen Konzerten auch jugendliche Solisten aufgetreten.

Die Hitler-Jugend weiß, daß Kulturarbeit nicht durch organisatorische Maßnahmen erfüllt werden kann, sondern einer stetig neu ansetzenden Erziehung bedarf. Für diese Erziehungsarbeit müssen Menschen bereitstehen, die fachlich durchgebildet sind, aber auch ihre weltanschauliche Eignung und ihre Führereigenschaft unter Beweis gestellt haben. So hat sich als neuer Typ des Musikerziehers neben dem Schulmusiker und dem Privatmusiklehrer der des Musikerziehers der Hitler-Jugend herausgestellt. Mit dem Beginn des Winterhalbjahrs 1942/43 sind die drei an den Hochschulen für Musikerziehung in Berlin und Graz und der Hochschule für Musik in Weimar laufenden Lehrgänge zu Seminaren erhoben, auf eine dreijährige Ausbildungszeit erweitert und damit den sonstigen Musikerzieherseminaren gleichgestellt worden. Für Singwartinnen, Bannmusikreferentinnen u. ä. fanden Schulungen in fast allen Gebieten statt.

Die Musikarbeit der Hitler-Jugend ist durch den Krieg nicht unterbunden, sondern im Gegenteil gesteigert worden. Wenn die Musikübung in der jungen Generation mit Eifer, Begeisterung, Hingabe und Fleiß betrieben wird, so liegt auch hierin ein Beweis für den Aufbauwillen und die innere Stärke des jungen Deutschlands.

Die Musikarbeit der NS.-Gemeinschaft

„Kraft durch Freude“

Von ihrer allgemeinen Zielsetzung ausgehend haben zwei Ämter der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ die Musik in ihr Arbeitsprogramm aufgenommen: das Amt „Feierabend“ und das Amt „Deutsches Volksbildungswerk“. Der Öffentlichkeit am bekanntesten ist des ersteren Beitrag zum deutschen Musikleben in seiner Form als Besucherorganisation für Theater und Konzerte. Was vor einem Jahrzehnt noch nahezu unmöglich schien, jedem schaffenden Deutschen ohne Unterschied des Standes und Besitzes das Erlebnis der großen nationalen Kunstleistungen zu vermitteln, ist hier Wirklichkeit geworden. Täglich haben Millionen von Volksgenossen, die tagsüber am Schraubstock oder an der Drehbank stehen, die am Schreibtisch oder im heute besonders schwierigen wirtschaftlichen Leben ihre Pflicht tun, durch Vermittlung der in allen Gauen verbreiteten Konzerte und Theatergemeinden die Möglichkeit, nach getaner Arbeit Freude, Entspannung und Anregung in Konzerten oder Theatern zu finden. Die Konzerte und Theatergemeinden ermöglichen ihren Mitgliedern den Besuch der Veranstaltungen zu ermäßigten Preisen, so daß niemand aus Geldmangel zurückzustehen braucht. Die schönste Erfüllung einer Forderung, die Richard Wagner vor nahezu einem Jahrhundert aufstellte, daß dem Publikum unentgeltlicher Zutritt zu den Vorstellungen gegeben werden sollte („Die Kunst und die Revolution“, 1849), brachte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ der Auftrag des Führers, in jedem Sommer während des Krieges die Bayreuther Festspiele für Frontsoldaten und Rüstungsarbeiter durchzuführen. Durch Einführungsvorträge und Schriften mit dem Ideengehalt und der musikalischen Symbolik von Wagners Werken vertraut gemacht, können die, die sich mit ihrem Leben oder ihrer ganzen Arbeitskraft für den Sieg des großdeutschen Reiches einsetzen, einige Stunden der Erbauung und inneren Kräftesammlung an Wagners Wirkungsstätte erleben.

Jedoch nicht allein als Besucherorganisation tritt das Amt Feierabend in Erscheinung; in gemeinsamer Arbeit mit den Stadtverwaltungen nimmt es in den Konzertgemeinden entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung der Programme. Eigene Veranstaltungen berei-

chern den Spielplan; Chor- und Orchesterkonzerte machen die Mitglieder der Konzertgemeinden mit der klassischen und zeitgenössischen Literatur bekannt. Die hervorragendsten Künstler bieten mit Freude ihre Kunst der schaffenden Bevölkerung dar. Das in München heimische NS-Symphonieorchester, durch seine unermüdlichen Konzertreisen bekannt, trägt unter der Stabführung seiner Dirigenten Generalmusikdirektor Fritz Adam und Staatskapellmeister Erich Kloß deutsche Musik in Werkpausen und am Feierabend bis in die großen Fabriksäle hinein. Darüber hinaus setzt sich die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ auch für noch unbekanntere Kräfte ein und fördert den künstlerischen Nachwuchs durch Verteilung von Stipendien an vielversprechende Talente.

Es wäre für die kulturelle Entwicklung ungesund, wenn man dem Volke nur die hochentwickelten Kunstleistungen darbieten wollte, ohne Sorge zu tragen, daß sich die bodenständige Kunst weiterer Pflege erfreut. Im Zeitalter der technischen Musikübertragung durch Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm und des immer sich steigernden Überwiegens typischer Großstadtbräuche auch im musikalischen Kulturleben ist es eine wichtige Aufgabe, Volkslied und -tanz, die ureigensten Äußerungen der Volksseele, die sich in jahrhundertelanger Überlieferung von Generation zu Generation vererbt, und zu Beginn unseres Jahrhunderts durch fremde Einflüsse zurückgedämmt waren, nicht zu vernachlässigen. Die Abteilung „Volkstum und Brauchtum“ des Amtes „Feierabend“ bemüht sich darum, ihnen die rechte Pflege angedeihen zu lassen. In Verbindung mit der Kulturarbeit auf dem Lande, in Zusammenarbeit mit Werkscharen und Werkfrauengruppen der Betriebe, bei Kameradschaftsveranstaltungen, bei Festen und Feiern im Jahreskreis lebt altes, schönes Brauchtum wieder auf. In allen deutschen Gauen werden offene Singstunden abgehalten, überliefertes und neu aufgezeichnetes Liedgut durch Liederblätter verbreitet. Zur Gestaltung der Lebensfeiern (Geburt, Hochzeit, Tod) geben die in Zusammenarbeit mit dem Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung der NSDAP. herausgegebenen Hefte „Ein Menschlein ward geboren“, „Ein Kindlein ward geboren“ und „Ehelich zu werden dienet der Erden“ vielfache Anregungen. Eine Werkreihe „Klingender Feierabend“ bringt den Laienspielgruppen zeitgenössisches Spielmaterial. Als Gegengewicht zum Jazz entwickelt die Abteilung „Volkstum und Brauchtum“ aus den schönen alten Tänzen Rheinländer, Walzer, Polka usw. neue Formen des Gemeinschaftstanzes.

Von dem bodenständigen Musiziergut ausgehend, trägt die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ zum Aufbau einer neuen Musik-

erziehung des deutschen Volkes bei. Im Rahmen der Erwachsenenbildung verfolgt das Amt „Deutsches Volksbildungswerk“ das Ziel, allen musikfreudigen Volksgenossen das Verständnis musikalischer Kunstwerke zu erschließen und sie darüber hinaus zur eigenen musikalischen Betätigung anzuregen. In zahlreichen bis in die Dörfer und Betriebe hineingetragenen Arbeitskreisen, in den Musikabteilungen der Volksbildungsstätten sowie in einer Reihe eigener Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerks wird das Spiel aller Instrumente der Haus-, Kammer-, Orchester- und Volksmusik gelehrt. Begabte musizierfreudige Erwachsene und Jugendliche, Arbeiter und Angehörige aller Stände und Berufsschichten können ohne Ausnahme an den Kursen teilnehmen. Den Musizierstoff bieten neben Volkslied und -tanz, den Keimgebilden jeden musikalischen Formens, die Werke zeitgenössischer und klassischer Komponisten. Als Leitfäden für Lehrer und Schüler gibt das Amt Deutsches Volksbildungswerk in seiner „Volksmusikalischen Werkreihe für den Unterricht“ neuzeitliche Lehrwerke, Übungs- und Spielhefte sowie theoretische und methodische Schriften zur Volksmusikerziehung heraus. Aus den Volksmusikschulen soll der Nachwuchs für Partei- und Gemeindekapellen, für Spielscharen und Laienorchester hervorgehen. Schüler, die sich für die musikalische Berufslaufbahn eignen, werden den Hochschule und Fachschulen zugeführt. Diese Breite der Volksmusikerziehung bietet die Gewähr, daß es nicht mehr nur dem Zufall überlassen bleibt, ob musikalische Talente entdeckt und zur richtigen Ausbildung geleitet werden. – Einführungsvorträge der Volksbildungsstätten über musikalische, musik- und theatergeschichtliche Themen dienen dazu, das Publikum für die Aufnahme des am Feierabend dargebotenen Kunstgenusses empfänglich zu machen. Sie tragen mit dem Musikunterricht dazu bei, eine Hörschaft heranzubilden, die den Schöpfungen des deutschen Künstlers, dem dieser Widerhall lebensnotwendig und befruchtend ist, aufgeschlossen gegenübersteht.

Während des Krieges gilt die besondere Fürsorge der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ der Wehrmacht. Unzählige Theaterspielgruppen, Kammermusikvereinigungen und Solistengruppen werden hinausgeschickt, um die Verbindung zwischen Front und Heimat reger zu gestalten und die Soldaten am deutschen Kulturgut teilhaben zu lassen. Bühne und Podium werden vertauscht mit allen möglichen Räumen militärischer Unterkünfte. Bis dicht hinter der Front gehen diese Gruppen, musizieren zu Wasser und zu Lande, tragen ihre Kunst in die Lazarette hinein und geben den Soldaten nicht selten Anregung zu eigener musikalischer Betätigung.

Deutschland im europäischen Musikaustausch

Die Musik ist oft eine „internationale Sprache“ genannt worden, und die Unmittelbarkeit, mit der die Werke unserer großen Meister in Rom und Helsinki, in Madrid und Bukarest verstanden werden, scheint die Berechtigung dieser Redensart zu bestätigen. Ihre gefährliche Oberflächlichkeit wird jedoch sogleich deutlich, wenn man daraus die Folgerung ziehen wollte, daß die Musik gerade in ihren genialsten Schöpfungen außerhalb der Gebundenheit an ein Volkstum stehe, wie es jedem Menschen von seinen Ahnen mit in diese Welt gegeben ist, daß sie also in ihrem innersten Wesen international sei. Dieser Satz wurde bei uns in der Systemzeit nachdrücklich propagiert, und die Feindländer suchen heute mit ihm die Tatsache zu rechtfertigen, daß ihre Konzertprogramme sich auch im Kriege in der Hauptsache aus Werken deutscher Klassiker zusammensetzen müssen. Ohne Frage wurde Mozarts Schaffen durch die italienische Musik seiner Zeit bedeutsam beeinflußt, aber empfindet darum der Italiener nun heute die Kunst des Meisters als aus dem Geist seines Volkes geboren? So stark individuelle Persönlichkeitswerte den Stil unserer großen Komponisten bestimmen, so erleben wir sie doch immer von neuem ebenso unmittelbar als Kunder deutschen Geistes, wie sich ein Verdi und Puccini in der musikalischen Geste als Italiener und der Symphoniker Sibelius unverkennbar als Sohn des Landes der tausend Seen und Wälder offenbaren. Ja, die Verwachsenheit der großen Meister mit ihrem Volkstum läßt sich aus ihrer musikalischen Handschrift wissenschaftlich einwandfrei belegen. Es ist daher kein Spiel mit Worten, wenn wir heute – entgegen dem Satz von der Internationalität der Tonsprache – ihre unvergänglichen Werke als übernational verständlich und gültig bezeichnen. Der Hinweis auf Mozart genüge, um anzudeuten, wie wertvoll für den schöpferischen Musiker die Vertrautheit mit der Musikpraxis anderer Länder werden kann. Aber auch der ausführende Musiker gewinnt aus der Beschäftigung mit der Musiksprache anderer Nationen und noch mehr aus einem zeitweiligen Wirken im Ausland Anregungen, ohne die sein Können Gefahr läuft, einseitig zu werden. Und vollends verlangt der Musik-

hörer unserer Zeit nach dem wechselreichen Farbenspiel eines Konzertplans, der ihm gelegentlich auch Beispiele eines fremdländischen Musikschaffens vermittelt und Künstler anderer Nationen vorstellt. Wenn dies unter der selbstverständlichen Voraussetzung geschieht, daß die Pflege des volkseigenen Musikguts an erster Stelle steht, wird dadurch sein Blick für dessen Eigenart und Wert nur geschärft werden.

Es wäre daher kurzsichtig von einem Volk, wenn es sein Musikleben im Sinne einer künstlerischen Autarkie von der Außenwelt abschlösse und nicht vielmehr sich bemühte, von der großen Erleichterung des internationalen Austauschs, die im Verhältnis zur Mozartzeit die Möglichkeiten des modernen Verkehrs bieten, Gebrauch zu machen. Es ist ein stolzer Beweis für die uneingeschränkte Fortführung des deutschen Musiklebens im Kriege unter der Führung seines Schirmherrn Reichsminister Dr. Goebbels, daß auch der Kultur-austausch mit dem Ausland nicht zurückgegangen ist, sondern mit einer Reihe von Ländern sogar bedeutsam erweitert werden konnte. Er umfaßte auch im vergangenen Jahre alle Gattungen der Musikübung von der Konzertreise weltberühmter Orchester unter ihren Meisterdirigenten bis zum einzelnen Solistenkonzert, von groß angelegten Musiktagen bis zur musikalischen Betreuung ausländischer Arbeiter in Deutschland. Nicht zuletzt dank einer echt kameradschaftlichen Zusammenarbeit der Fachabteilungen in den zuständigen Ministerien in Berlin und Rom unter ihren Leitern, Generalintendant Dr. Heinz Drewes im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Generaldirektor für Theater und Musik im italienischen Volkskulturministerium Nicola de Pirro steht Italien hierbei an erster Stelle. Der musikalische Austausch dieser beiden Länder soll daher hier eine ausführlichere Darstellung finden.

Einen glanzvollen Auftakt gab dem Konzertwinter die große Reise des Mailänder Scala-Orchesters unter den Maestri Marinuzzi und Rossi. Kein geringerer als Richard Strauß begrüßte die italienischen Künstler bei ihrem Eintritt in Deutschland, und seine Wünsche „per un glorioso viaggio“ fanden in den Triumphen, die das Orchester in zwanzig deutschen Städten feierte, schönste Erfüllung. Im November und Dezember besuchten sodann das Florentiner und das Neapeler Kammerorchester zahlreiche deutsche Städte.

Zum Gegenbesuch sah Italien die Münchner Philharmoniker unter Leitung von Kabasta sowie das Kammerorchester Edwin Fischer, das Gewandhaus-Kammerorchester und das Berliner Kammerorchester zu Gast. In breitesten Kreisen des italienischen Volkes fand zum Aus-

klang der Spielzeit im Sommer 1942 die Kapelle des Regiments Hermann Göring begeisterte Aufnahme. Während berühmte italienische Meister des Taktstocks wie Gui, Molinari und der Komponist Casella sowie ausgezeichnete Nachwuchsdirigenten deutschen Einladungen folgten, musizierten führende Dirigenten Deutschlands mit den berühmten italienischen Orchestern, und besonders erregte die interessante Persönlichkeit Herbert von Karajans Aufsehen.

In über siebenzig Abenden waren italienische Kammermusikvereinigungen, vor allem das Quartetto di Roma, in Deutschland zu hören. Bei den Einladungen deutscher Künstler nach Italien ist das starke Interesse für die stilreine Wiedergabe der Kammermusik aus der Renaissance- und Barockzeit bemerkenswert. Während bei den Instrumentalisten auf deutscher Seite zahlenmäßig die Pianisten (unter anderen Backhaus, Edwin Fischer, Giesecking und Kempff) im Vordergrund standen, waren in Deutschland italienische Geiger (darunter Gioconda de Vito und Lilia d'Albore) und Cellisten (Mainardi, Ranzato und Baldovino) besonders häufig zu hören. Von deutschen Geigern folgten Kulenkampff und Strub italienischen Einladungen.

Die Tatsache, daß hervorragende deutsche und italienische Sänger weit seltener den Weg über den Brenner finden, mag ihre Erklärung aus den laufenden Opernverpflichtungen in der Heimat, zum Teil aber wohl auch aus dem anders gearteten vokalen Klangideal beider Völker finden. Die außerordentlichen Erfolge des italienischen Baritons der Dresdener Staatsoper Arno Schellenberg in Italien sprechen für diese Auffassung. Daß aber die italienischen Musikfreunde auch einer so wesentlich deutschen Kunst, wie sie der Leipziger Thomanerchor in strenger Reinheit vermittelt, tiefgehendes Verständnis entgegenbringen, zeigte die warmherzige Aufnahme dieses Chors.

Wie bei den Dirigenten sind die maßgebenden Stellen beider Staaten bemüht, auch Solisten, die im anderen Land noch nicht ihrem künstlerischen Rang gemäß bekannt sind, dort einzuführen. Diesem Zweck dient die Einrichtung der Austauschkonzerte; in ihnen finden alljährlich je zehn Instrumentalisten, Sänger oder Kammermusikvereinigungen die Möglichkeit, sich den Musikhörern der befreundeten Nation vorzustellen, ohne daß ihnen hieraus die sonst unausbleiblichen Kosten erwachsen. Ähnliche Abmachungen bestehen, wenn auch in beschränkterem Umfange, bis jetzt mit Ungarn, Rumänien und Bulgarien. Zahlreiche Künstler wurden auf Grund ihrer Erfolge in diesen Veranstaltungen von den Konzertgesellschaften des Gastlandes nun auf geschäftlicher Basis wieder verpflichtet und haben sich auf diese Weise einen festen Platz im Musikleben des Auslands erobert.

Der diesen Ausführungen gesetzte Rahmen gebietet, die Fülle der weiteren internationalen Wechselbeziehungen auf musikalischem Gebiet nur noch in einigen besonders bezeichnenden Beispielen zu beleuchten.

Die Werke unserer großen Meister in einer Darbietung von der einzigartigen Orchesterkultur der Berliner Philharmoniker und in der kongenialen Ausdeutung eines Wilhelm Furtwängler zu erleben – diesen Wunsch richteten alljährlich alle Länder Europas nach Berlin. In der vergangenen Spielzeit erwiesen die beispiellosen Huldigungen, die Furtwängler an der Spitze des Orchesters in Schweden, Dänemark und der Schweiz entgegennehmen konnte, von neuem, in welchem Maße die nachschöpferische Gestaltungskraft seiner großen Persönlichkeit auch das von Natur kritische und kühle Konzertpublikum dieser Länder zu faszinieren vermag.

Von einem „delirio“ sprach die Presse auch, als gegen Ende der Spielzeit das Orchester unter der Meisterhand Clemens Krauß' und mit Viorica Ursuleac als Solistin in Spanien, Portugal und Frankreich Triumphe feiern konnte. Die Konzerte, darunter je vier in Madrid und Lissabon, waren in kürzester Frist ausverkauft und gestalteten sich allenthalben zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis ersten Ranges. Bei einem Abend im größten Gebäude der portugiesischen Hauptstadt jubelten sechstausend Hörer den deutschen Gästen mit überströmender Begeisterung zu, was den Gouverneur zu der spontanen Anregung veranlaßte, das Konzert am nächsten Tage zu wiederholen. Legte hier die künstlerische Führerschaft des einzigartigen Richard Strauß-Interpreten Clemens Krauß die besondere Berücksichtigung dieses Meisters nahe, so stand bei der Reise der Berliner Philharmoniker am Anfang der neuen Spielzeit, die unter Hans Knappertsbusch in die Balkanländer führte, das klassische deutsche Schaffen im Vordergrund. Das Orchester konnte es sich dabei erlauben, sein Programm konzessionslos auf die großen symphonischen Werke abzustellen, und es ist bezeichnend, daß der überall mit stürmischer Begeisterung begrüßte Dirigent bei diesem musikalischen Triumphzug mit der „Eroica“ und der vierten Symphonie von Brahms die nachhaltigsten Erfolge errang.

Es spricht nicht allein für die weitreichende künstlerische Geltung, sondern auch für die pädagogischen Fähigkeiten unserer Orchesterleiter, wenn sie immer von neuem nach allen Ländern des Kontinents eingeladen werden. Die Arbeit, die in der vergangenen Spielzeit Furtwängler in Dänemark und der Schweiz, Knappertsbusch in Brüssel, Elmendorff in Italien, Abendroth in Schweden, Jochum und Schuricht in Italien, Ungarn und den Niederlanden, Albert in Spanien und

Rumänien – um nur einige Namen herauszugreifen – geleistet haben, wird auf Jahre hinaus die stilvolle Pflege deutscher Musik in ganz Europa fördern helfen.

Im gleichen Sinne wirkt sich die Tätigkeit aller deutschen Künstler im Auslande auch auf das Publikum aus, und so bedeutet jede Konzerteise unserer Solisten oder Kammermusik-Vereinigungen mehr als einen augenblicklichen Erfolg. Ungeachtet aller zeitbedingten Schwierigkeiten der Reise folgten auch im vergangenen Jahr zahlreiche namhafte deutsche Künstler und die besten unseres Solistennachwuchses dem Ruf anderer Länder, wenn auch bei weitem nicht alle Anforderungen erfüllt werden können. Wenn Walter Giesecking außer in Italien noch in der Schweiz, Ungarn, Rumänien, Spanien und Portugal konzertierte, so erneuerte jedes seiner Konzerte die Weltgeltung der deutschen Musik. Andererseits rechnet es sich das deutsche Konzertleben zur Ehre an, den Meistern des Auslandes künstlerische Gastfreundschaft zu erweisen. Neben den schon oftmals genannten Italienern waren im letzten Winter in Deutschland zu hören: Cassadó, Cortot, Georgescu aus Bukarest, der flämische Dirigent Hendrik Diels, der Rumäne Perlea, Manén und die Bustabo, José Cubiles und das herrliche spanische National-Quintett, die jungen ungarischen Klaviertalente Anda und Karolyi, die berühmten Sopranistinnen Rautawaara und Antti aus Finnland – eine Reihe, die sich noch mit vielen international bekannten Namen fortsetzen ließe.

Die umfangreiche Vorbereitungsarbeit, die ein so weit verzweigter Austausch mit sich bringt, obliegt der Auslandsstelle für Musik unter ihrem geschäftsführenden Leiter Hans Sellschopp. Hier werden in Verhandlungen mit Künstlern und Konzertdirektionen die Planungen der Fachabteilung des Ministeriums bearbeitet, die für den Konzertbesucher in Deutschland und ganz Europa das Bild eines mit ausländischen Kräften aufgelockerten Konzertwesens ergeben.

Den deutschen Kapellmeistern, die im vergangenen Jahrhundert in die weite Welt hinauszogen, blieb es vorbehalten, in vielen Ländern ein künstlerisches Musikleben überhaupt erst zu begründen. Daß diese internationale pädagogische Bedeutung des deutschen Musikers auch heute noch gültig ist, bewiesen im vergangenen Sommer sehr nachdrücklich die Kurse des „Deutschen Musikinstituts für Ausländer“ in Potsdam und Salzburg, deren Organisation Professor Dr. Schünemann durchführt. Aus einundzwanzig Ländern waren allein in Salzburg einhundertundfünfzig im praktischen Musikleben stehende ausländische Künstler zum Besuch der Kurse erschienen, darunter dreißig Dirigenten – zum Teil solche namhafter Musikinstitute –, um sich bei

Professor Clemens Krauß und all den anderen hier als Lehrer wirkenden führenden Musikpersönlichkeiten in die Geheimnisse deutschen Musizierens einführen zu lassen.

Aber auch im Ausland selbst wirkten deutsche Lehrer. So hielt mit besonders nachhaltigem Erfolg Paul Grümmer in Lissabon einen Meisterkursus. Eta Harich-Schneider nutzte ihren durch den Krieg verlängerten Aufenthalt in Japan zu Cembalo-Kursen, die stärkstes Interesse fanden, und Helmut Fellmer wirkte wie seit Jahren fruchtbar als Orchesterleiter an der Ueno-Akademie in Tokio.

Das lebhafteste Interesse, das die deutschen Konzertveranstalter und Musikhörer dem zeitgenössischen Schaffen des Auslands entgegenbringen, findet sein Echo in einer vermehrten Pflege der deutschen Musik unseres Jahrhunderts auch jenseits unserer Grenzen. Neben der älteren Generation mit Reger, Strauß, Pfitzner und Graener finden sich nun auch Namen wie Max Trapp, Werner Egk, Paul Hoeffler, Karl Höller, Theodor Berger, Joh. Nep. David, Gerhart von Westernman, Fritz von Borries, Kurt Hessenberg, Gottfried Müller und nicht zuletzt Helmut Bräutigam immer häufiger in den Programmen, und die letzte Spielzeit brachte darin einen Rekord.

Wie sehr uns auch auf diesem Gebiet an einem wirklich internationalen Austausch der Geister gelegen ist, beweist die Veranstaltung von Musiktagen fremder Nationen in Deutschland durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Auf diesem Gebiet hat sich mit Spanien bereits eine Überlieferung herausgebildet, die mit der Veranstaltung der deutsch-spanischen Musikwoche in Bad Elster im Sommer 1941 begründet worden war, und die im vergangenen Jahr mit einer spanisch-deutschen Woche in Madrid und Bilbao sowie mit den deutsch-spanischen Musiktagen in Bad Elster und Dresden 1942 ihre Fortsetzung fand. In den beiden spanischen Städten wurde in fünf Symphoniekonzerten und einem Kammermusikabend durch das ausgezeichnete junge „Spanische Nationalorchester“ vorwiegend deutsche Musik unserer Zeit geboten, wobei Werke von Trapp und Berger eine besonders beifällige Aufnahme fanden. Sahen sich hier der Dirigent Herbert Albert und der Pianist Winfried Wolff als Mittler deutschen Schaffens lebhaft gefeiert, so fanden bei der Gegenveranstaltung in Bad Elster in Anwesenheit spanischer Ehrengäste und Pressevertreter Werke spanischer Komponisten in der Wiedergabe unter Karl Böhm und Eduard Martini mit spanischen Solisten ebenso begeisterte Aufnahme. Ein bedeutsamer Höhepunkt der Tage war ein Ballettabend der Dresdener Staatsoper mit dem „Spanischen Märchen“ von Halffter und de Fallas „Dreisitz“.

Mit dem Ziel, der finnischen Musik und vor allem dem Lebenswerk des großen Jean Sibelius in Deutschland weitergehende Verbreitung und immer tieferes Verständnis zu sichern, wurde im April 1942 die Deutsche Sibelius-Gesellschaft gegründet, deren Präsidentschaft Generalintendant Dr. Drewes übernahm, und die im deutschen ebenso wie im finnischen Musikleben stärkstem Interesse begegnete. Nach ihrem Gründungskonzert in der Berliner Philharmonie, das das Städtische Orchester unter Fritz Zaun durchführte, veranstaltete die Gesellschaft unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels zu Beginn der neuen Spielzeit eine finnische Musikwoche in Wiesbaden. Hier hörte man in zwei Symphoniekonzerten sowie einem Kammermusikabend unter Carl Schuricht und mit Anja Ignatius, Kerttu Bernhard, der Rautawaara, dem Tenor Huttunen und dem Strub-Quartett ein interessantes Programm von Sibelius, Palmgren, Uuno Klami, Matedoja, Kilpinen und anderen Meistern mit außerordentlich starkem Publikumserfolg.

Als wesentlichster Markstein einer Zusammenarbeit der musisch-schöpferischen Kräfte im neuen Europa ist die Tagung des Internationalen Komponistenverbandes zu werten, zu dem sich der bisherige „Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten“ unter der Präsidentschaft von Richard Strauß umformte. In wichtigen Satzungsänderungen wurde hier auf deutsche und italienische Initiative ein Werkzeug geschaffen, das, aus staatlich bevollmächtigten Delegierten der europäischen Länder zusammengesetzt, dem geistigen Austausch der Musikschaffenden des Kontinents bedeutsam erweiterte Möglichkeiten bietet.

Überblickt man das hier nur schlaglichtartig skizzierte Geschehen im zwischenstaatlich musikalischen Austausch eines Jahres, so zeichnet sich auf diesem künstlerischen Gebiet bereits das Bild einer schöpferischen europäischen Kameradschaft ab, die im Geben und Nehmen bodenverwurzelter, ihrer natürlichen Bindungen an Volkstum und Rasse bewußter Kunstleistungen der Schaffenden und Ausführenden eine natürliche Kraftquelle erschließt. So wird die „übernationale“ Sprache der Musik in einem Maße, wie es früher nie erreicht wurde, zu einer Brücke zwischen den Nationen und zu einem geistigen Band, das die Millionen Europas im Kunstschaffen und -erleben umschlingt und aneinander bindet zu einer wahren, machtvoll schöpferischen Schicksalsgemeinschaft.

Deutsche Musikforschung im Kriege

Als gleich zu Kriegsbeginn offenbar wurde, daß in Deutschland das Kulturleben nicht nur weitergehen dürfe, sondern sich sogar als besonderes Kampfmittel der inneren Front zu bewähren habe, sah sich die deutsche Musikforschung in doppelter Weise den neuen Verhältnissen eingegliedert. Denn sie ist ja ihrem Gegenstande nach dem Kunstleben verbunden, ihre Methode dagegen und zu einem großen Teil auch ihre Ergebnisse reihen sie unter die Wissenschaften und deren Pflege ein. Damit erschlossen sich der Musikforschung erfreulich viele Wege zur Mitarbeit am geistigen Geschehen der Zeit. Andererseits häuften sich auch die Schwierigkeiten für sie. Denn alles, was die Kriegsverhältnisse an notwendigen Einschränkungen und Umstellungen forderten, trat ja nun ebenfalls von zwei Seiten an sie heran: in Form von Organisationsfragen sowohl des künstlerischen wie des wissenschaftlichen Betriebes.

Es ist ein Zeichen für die gesunde Grundlage, auf der die deutsche Musikforschung aufgebaut ist, daß sie dieser Schwierigkeiten Herr wurde und ihre vielseitige Kulturaufgabe auch im großen Wandel der Zeiten voll zu erfüllen vermochte. Das gilt für die ersten Wochen und Monate des Krieges mit ihren raschen einschneidenden Maßnahmen. Es gilt aber nicht minder für die Folgezeit, die nun zwar Festigung der Verhältnisse, aber zugleich auch kriegsnotwendige Verknappung der Mittel brachte. Daß die Musikforschung alles in allem sich ausgezeichnet zu behaupten wußte, kann ein Blick auf das dritte Kriegsjahr in genau dem gleichen Maße wie die Erinnerung an Vorangegangenes dartun.

Einer Gefahr galt es für die Musikforschung – wie übrigens für gar viele andere gerade auch geistige und künstlerische Betätigungsformen – vor allem auszuweichen: nämlich der, die Bejahung der besonderen Zeitaufgabe in einer krampfhaften Umstellung auf rein äußerlich kriegsverbundene Arbeitsart zu suchen. Wenn etwa in Vorlesungen, in Zeitschriften oder Büchern gelegentlich einmal die Militärmusik oder das Soldatenlied wissenschaftlich erfaßt wurde, so war das eine kleine, aber auch als solche keineswegs nur von Augenblicks-

interessen veranlaßte Gelegenheitsbetätigung, die lediglich am Rande des sonst breit und unentwegt im gewohnten Bett dahinflutenden Stromes musikalischen Forschens und Wissens lag.

Denn die Hauptarbeit der deutschen Musikforschung galt auch im Kriege nach wie vor der reichen Fülle ihrer gewohnten, sie seit Jahrzehnten beschäftigenden Probleme. Die Entwicklung alter und neuer Tonformen, die verschiedenen entscheidenden Stilwandlungen des letzten Jahrtausends, die Schicksale großer und kleiner Meister der Tonkunst, die Grundlinien und mannigfachen Teilgebiete der Musikästhetik und Akustik, auch der Musikpädagogik im weitesten Sinne des Wortes, die musikalische Notations- und Instrumentenkunde und schließlich Fragen der vergleichenden Musikwissenschaft: das sind die Themen, die auch in den Kriegsjahren in Vorlesung, Buch und Fachzeitschrift herrschen.

Das heißt nun freilich nicht, daß die deutsche Musikforschung in ihrer Problemstellung ganz unberührt von dem großen Zeitgeschehen hätte bleiben dürfen oder geblieben wäre. Solches wäre ja wieder das andere, ebensowenig erfreuliche Extrem gewesen. Aber auch dazu ist es nicht gekommen. Es ergab sich vielmehr die richtigste und beste Lösung dergestalt, daß die deutschen Musikforscher da, wo ihr Arbeitsgebiet zwingend und ungesucht Anknüpfungspunkte zur Geisteshaltung eines in kriegerischer Verteidigungsstellung stehenden Volkes bot, zugegriffen und alte, aber doch immer wieder neue Aufgaben in zeitgemäß zugespitzter Form sich vornahmen.

Unter solchem Gesichtspunkt gewannen zunächst einmal die nationalen Belange auf allen musikalischen Gebieten, ganz besonders aber in den Bezirken der Musikgeschichte gesteigerte Anziehungskraft für die Musikforscher, indessen das Fremdvölkische, vor allem soweit es die Feindvölker betraf, zurückgestellt, freilich doch keineswegs ausgeschaltet wurde. Dies schon aus dem Grunde nicht, weil Erkenntnis des Wesens des Gegners ebenfalls zu den notwendigen Aufgaben einer Kriegszeit gehört, und weil gerade das Wissen um gegnerisches Kulturleben – oder auch um die Mängel eines solchen – in diesem Sinne aufklärend wirken kann. Sonderbeachtung im Rahmen des Nationalen fand begreiflicher und berechtigterweise die Geltung und der Einfluß deutscher Musik im Auslande, besonders in den besetzten oder eroberten Gebieten. Als Erweiterung solcher auf die Ergründung eigenvölkischer Werte eingestellten Musikforschung ergab sich dann ebenfalls ganz naturgemäß eine Steigerung des Interesses für die Erkenntnis des Völkischen in der Musik überhaupt. Sie bekundet sich vornehmlich in einer neuen Blüte der Volkslieder.

forschung, und zwar nicht nur soweit sie einheimisch deutsches Liedgut ergründet, sondern auch der allgemeinen, zwischenvölkischen. Eng damit zusammen hängt die Behandlung des Rasseproblems in der Musik, die schon seit der Machtergreifung einen bis dahin ungeahnten Aufschwung genommen hatte und nun in den Kriegsjahren erst recht die Geister beschäftigte und beschäftigt. Noch ein Schritt weiter mußte dann zur gesteigerten Erörterung weltanschaulicher Fragen in der Musikforschung führen, die ihrerseits sich nicht nur in selbständigen Sonderbetrachtungen erschöpften, sondern Methode und Auffassungsweise der Forscherarbeit überhaupt bis ins Einzelste durchdrangen. Man beachte in solchem Sinn, um die geistigen Verbindungsfäden zu den Stimmungen der Zeit ganz offen am Tage liegend zu finden, nur, wie beispielsweise in jüngsten Beschreibungen des Lebens deutscher Großmeister – etwa Glucks, Haydns, Mozarts – sich die Charakterbilder aus dem Beschaulichen ins Kämpferische gewandelt haben, oder wie die jüngste Beethovenforschung den Meister als Bahnbrecher eines „Idealismus der Freiheit“ zu verstehen sucht.

Wie wenig sich aber nun die deutsche Musikforschung der Kriegsjahre durch solche zeitbestimmte gedankliche Einstellung von den Bahnen gesunder Wirklichkeit abdrängen ließ, zeigt die Tatsache ihrer nach wie vor ganz besonders engen Verbundenheit mit dem praktischen Musikleben. Das ist der Punkt, wo die Brücke aus den Bezirken der Wissenschaft in die der Kunst führt, eine Brücke, die jetzt im Kriege breiter und gangbarer denn je wurde. Es mag in Erinnerung gerufen werden, daß überhaupt die Pflege alter Tonkunst im Musikleben der Gegenwart bis hinauf zur neuzeitlichen Bachbewegung letztlich Anregungen zu danken ist, die von der Musikforschung ausgingen. Ja selbst das Ringen der zeitgenössischen Musikschaffenden um die Gewinnung eines neubarocken Stils wäre ohne die Kenntnis vom geschichtlichen Barock, wie sie die Musikforschung erarbeitet hat, nicht zu denken. Dieser Vorgang gegenseitiger Befruchtung von Musik-Erkenntnis und Musik-Ausübung, ja Musik-Schaffen, ist heute allgemein. Er zeigt sich aber ganz besonders lebendig auf einem Gebiet, das im Kriege vielleicht mehr denn je Bedeutung gewonnen hat: im Felde der Hausmusik. In einer Zeit, in der an die seelische Haltung des ganzen Volkes solche Anforderungen gestellt werden wie heute, ist häusliches Musizieren ein geistiges Stärkungsmittel von unschätzbarem Werte. Darum wurde ja auch die Pflege der Hausmusik in allen bisherigen drei Kriegsjahren ebenso eifrig wie erfolgreich aufrecht erhalten. Gerade daran aber hat die deutsche Musikforschung ihr

vollgerüttelt Maß verdienstlichen Anteils: sie hat die Hausmusik uner-
müdlich aus den Quellen älteren, ihr besonders arteigenen Musik-
gutes gespeist, sie hat durch Klärung über den Vortragsstil und nicht
zuletzt über den Bau stilgemäßer und dabei volkstümlicher Instru-
mente die Ausübung immer sicherer und bestimmter in die richtigen
Bahnen gelenkt. Daß im Zusammenhang mit dem häuslichen Musi-
zieren, doch darüber noch hinausgehend, auch die praktische Musik-
erziehung von der Musikforschung gar manche, gerade unter den
besonderen Verhältnissen des Krieges dienliche Anregungen erhielt
und weiterhin erhält – man denke etwa an die Beschäftigung unserer
Sing- und Spielscharen mit alter Musik oder an die gleichgerichtete
Chorarbeit an unseren musischen Gymnasien – ist auch nicht zu ver-
kennen.

Gegenstand und Ergebnisse der deutschen Musikforschung im
Kriege wären damit angedeutet und umrissen. Ihre Träger sind die
gleichen wie im Frieden geblieben: die musikwissenschaftlichen In-
stitute der Universitäten und verwandten Hochschulen, die sonstigen
fachlichen Forschungsstätten und Bibliotheken, voran das Staatliche
Institut für deutsche Musikforschung in Berlin, und endlich, aber
nicht zuletzt, das musikwissenschaftliche Schrifttum, wie es in Buch
und Zeitschrift sich ausprägt. Sie alle spüren wohl die Hand des
Krieges, aber sie lassen sich nicht hemmen, geschweige denn nieder-
drücken. Wohl stehen viele unserer Hochschullehrer und Studieren-
den im Felde: aber die musikwissenschaftliche Lehr- und Forschungs-
arbeit der Universitäten geht trotzdem weiter, nachdem sie nur in
den allerersten Wochen des Krieges vereinzelt geruht hatte. Sie hat
sogar erfreulichen Ausbau gefunden durch Neuordnung des musik-
wissenschaftlichen Betriebes an Hochschulen der angegliederten oder
eroberten Gebiete. Neben ehemaligen österreichischen Universitäten
darf in solchem Zusammenhang vor allem die deutsche Karls-Univer-
sität in Prag genannt werden. Ihr musikwissenschaftliches Institut ist
durch Ausbau seiner Bücherei und Angliederung eines Musikinstru-
mentenmuseums gefördert worden und hat sich mit seiner „Abteilung
Südosteuropa“ heute besonders naheliegenden Forschungszielen zu-
gewandt. Ein ganz neues Heim fand die Musikforschung an der im
Kriege errichteten Universität Posen. Auch hier steht die Forscher-
tätigkeit zeitgemäß im Zeichen der geistigen Erschließung des Ost-
raums mit Arbeiten über russische und polnische Musik.

In den Bibliotheken oder Bibliotheksabteilungen musikwissenschaft-
licher Prägung wird die Arbeit ebenfalls unbeirrt weitergeführt, wenn
auch die Reihen der Besucher und Benützer gelichtet haben

und manches dem Forscher erwünschte wertvolle Werk angesichts der kulturfeindlichen Kriegsführung unserer Gegner im Luftschutzkeller verschwinden mußte. Jedenfalls nehmen Katalogisierung und Bibliographie ihren Fortgang, so daß auf diesem Felde nicht Lücken entstehen, die später keinesfalls mehr zu schließen wären. Das erscheint für die Zukunft der Forschung ja besonders wichtig. So ist denn beispielsweise auch die Fortführung der vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung herausgegebenen Bibliographie gewährleistet und eben erst durch Erscheinen des 4. Jahrgangs betätigt worden.

Die Arbeitsfreude aber der neuen sowohl wie der alten Hochschuleinstitute bekundet sich nach außen vor allem durch die immer noch in ganz stattlicher Zahl erscheinenden Dissertationen. Bei ihnen bedeutet nur eine Kriegerscheinung eine vorübergehende Beeinträchtigung der Wirkung: daß sie nämlich in steigendem Maße nicht mehr im Druck, sondern nur in Maschinenschrift vorgelegt werden und deshalb nicht in den Austausch, geschweige denn in den Buchhandel kommen. Hier nachträglich das Wichtigste doch noch zur Allgemeinverbreitung zu bringen, wird nach dem Kriege eine dankbare Aufgabe des musikwissenschaftlichen Verlagswesens sein.

Im übrigen ist es unvermeidlich, daß gerade das Schrifttum der deutschen Musikforschung, zu dem ja die Dissertationen auch zählen, unter den Bedingungen der Kriegswirtschaft sich alle jene Einschränkungen gefallen lassen muß, denen das Verlagswesen überhaupt unterliegt. Und doch zeugt auch da das Geleistete für den ungebrochenen deutschen Kulturwillen. Es kann nicht Aufgabe dieser kurz zusammenfassenden Übersicht sein, etwa eine Statistik der musikwissenschaftlichen Bucherzeugung während des Krieges zu geben oder gar Einzelerscheinungen, sei es auch nur aus dem jüngstvergangenen Berichtsjahr, zu bewerten. Aber es darf zumindest festgestellt werden, daß immer wieder großangelegte Einzelwerke herauskommen wie etwa die letzten Bände von Scherings Leipziger und Seraukys Hallenser Musikgeschichte, Brands Arbeit über Haydns Messen, Schünemanns Veröffentlichung der Beethovenschen Konversationshefte, Mosers Neuausgabe seines Musiklexikons und ähnliches, und daß vor allem auch die musikwissenschaftlichen Schriftenreihen, die von Universitäten und anderen Forschungsinstituten herausgegeben werden, in Gang geblieben sind. So haben – beispielsweise und ohne Gewähr für Vollständigkeit aufgezählt – die „Berliner Studien zur Musikwissenschaft“, die „Forschungsarbeiten des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig“, die „Kölner Beiträge zur Musikforschung“, die „Breslauer Studien zur Musikwissenschaft“, die „Erlanger“ und

die „Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft“ bis weit in die Kriegszeit herein, zum Teil bis in die letzten Tage, neue, zum Teil umfangreiche Arbeiten vorgelegt. Dazu kommen die Veröffentlichungen, die im Rahmen der „Schriften zur Volks- und Rassenkunde“, der „Studien zur Volksliedforschung“, der „Neuen deutschen Forschungen (Abteilung Musikwissenschaft)“, der „Literarhistorisch-musikwissenschaftlichen Abhandlungen“ und der „Schriftenreihe des Händelhauses“ erschienen. Nicht zu vergessen natürlich der quellenmäßigen praktischen Neuausgaben vornehmlich in den vom Staatlichen Institut für Musikforschung als „Das Erbe deutscher Musik“ betreuten „Reichsdenkmälen“ und „Landschaftsdenkmälen“, die noch in den Jahren 1941/42 Bände mit Werken von Senfl, Othmayr, Joh. Jak. Walther, Ph. E. Bach, Andreas Crappius und einen Band mit alter Bläsermusik brachten, sowie weitere Veröffentlichungen als unmittelbar bevorstehend ankündigen. Auch die „Publikationen älterer Musik“ konnten ihre Folge durch einen den Notre-Dame-Organen gewidmeten Band fortführen.

Im musikwissenschaftlichen Zeitschriftenwesen stehen als eigentliche Fachorgane das „Archiv für Musikforschung“ und die „Deutsche Musikkultur“ nach wie vor auf Posten. Natürlich haben auch sie mit Raumnöten zu kämpfen. Das hat neben Schlimmem aber das Gute, daß nun manche kleinere Forschungsarbeit, die hier nicht mehr unterkommt, den Weg in die mehr aktuell gerichteten Musikzeitschriften findet und auch diese dadurch zum Sprachrohr deutscher Musikforschung macht. Von den musikwissenschaftlichen Jahrbüchern müssen einige, nachdem sie ebenfalls während der ersten Kriegsjahre ihren Platz behauptet hatten, gegenwärtig pausieren. Geblieben ist aber das „Jahrbuch für Volksliedforschung“. Das „Neue Mozartjahrbuch“ ist sogar als erfreulicher Zuwachs dazugekommen.

Daß aber die Pflege der deutschen Musikforschung auch außerhalb der eigentlichen Fachwelt ihre Kreise im Kulturleben der Kriegszeit zieht – und zwar nicht nur durch künstlerische Auswirkung, sondern auch als rein wissenschaftliche Erscheinung –, das zeigt die rege Tätigkeit, die in vielen großen und kleinen Städten örtliche Vereinigungen zur Pflege der Musikgeschichte und ähnlicher Belange entfalten, zeigt desgleichen die Heranziehung der Musikforscher zu Kongressen wie etwa der „Mozartwoche des Deutschen Reiches“, die 1941 aus Anlaß der 150. Wiederkehr von Mozarts Todestag in Wien stattfand. Obwohl sie der Hauptsache nach als künstlerische Veranstaltung gedacht war, wurde ihr doch auch eine wissenschaftliche Tagung eingegliedert, die ein eindrucksvolles Bild vom derzeitigen

Stand der Mozartforschung vermittelte. Und daß dabei auch die großen kulturellen Grundlagen der Musik Mozarts zur Erörterung kamen – also etwa die Literatur, die bildende Kunst, ja die Politik seiner Zeit – ist kennzeichnend für das weite Blickfeld, das sich der deutschen Musikforschung nicht zuletzt unter dem Eindruck des augenblicklichen weltgeschichtlichen Geschehens erschlossen hat.

Die alte Weisheit, daß durch Überwindung von Hindernissen und Schwierigkeiten die schaffenden, aufbauenden Kräfte nur gestärkt werden, bestätigt sich also auch bei einem Blick auf Leistungen und Betätigungsweise der deutschen Musikforschung im Kriege. Die deutschen Musikforscher selbst aber, denen in diesen Schicksalsjahren „Not und Sorg“ und gelegentlich auch „Zwist und Streit“ wahrhaftig nicht knapp beschieden waren, die aber auf ihre Art doch immer wieder „ein schönes Lied“ zu singen wußten und wissen, dürfen mit freudigem Stolz auch Hans Sachsens Wahrspruch auf sich anwenden:

„Seht, Meister nennt man die!“

Hans Joachim Moser

Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen

Diese Einrichtung ist am 1. Mai 1940 als der Musikabteilung des Reichspropagandaministeriums nachgeordnete Dienststelle ins Leben getreten. Leiter ist Generalintendant Dr. Heinz Drewes, stellvertretend der Leiter der Verfasser; zu den ständigen Lektoren zählt unter anderen Kapellmeister Hans Swarowski, außerdem hat sich die Reichsstelle mehrfach des Rates von Generalintendant Prof. Clemens Krauß zu erfreuen gehabt. Maßgebend für ihre Gründung war der Wunsch, den Spielplan der deutschen ernsten wie heiteren Musikbühnen in einer Richtung erweitert und bereichert zu sehen, die auf diesem Gebiet, ohne die gesunde Initiative verantwortungsbewußten Verlegertums zu hemmen, treuhänderisch von Reichs wegen Wertvolles fördert und nur Händlerisches, geschmacklich Anfechtbares verhindert. Diese Aufgabe wird in freundwilliger Übereinkunft mit der Reichsdramaturgie durchgeführt. Die Tätigkeit erstreckt sich auf musikdramatischem Gebiet nach zwei Hauptrichtungen: es werden ältere Werke Neubearbeitet, und es werden zeitgenössische Arbeiten als Werkaufträge vergeben. In beiden Fällen steht zahlenmäßig die Operette (mit dem Singspiel) voran, die ernste Oper rangiert der Zahl nach erst an zweiter Stelle – und das aus guten Gründen. Auf dem Gebiet der heiteren Muse ist die oben angedeutete mögliche Gefahr einer niveaudrückenden Kommerzialisierung begreiflicherweise weit größer als auf dem Opernfeld; die Operette ist meist kurzlebiger, der Verschleiß größer, und die Fürsorge der Kunstverwaltung im Dritten Reich gilt ganz besonders dem Erquickungsbedürfnis der großen Volksgenossenschaft, für die das Beste auch an Unterhaltung gerade gut genug sein soll; mächtige Volkstheater in den neuen Reichsgebieten wie in den heute luftbedrohten Bezirken des Altreichs werden in kommender Aufbauzeit auch einen hohen Spielplanbedarf haben, und hier rechtzeitig vorzuarbeiten, gehört zu unserer fürsorglichen Friedensplanung. Der Vorrang der Operette vor der Oper hat aber hinsichtlich der Auffrischung von Werken der Vergangenheit auch noch andere, wohl einleuchtende Ursachen: während die Fälle, in denen wertvolle Opern als solche unerkannt geblieben sind, naturgemäß selten sein werden,

da die Zeit hier eine selbsttätige Auslese getroffen zu haben pflegt und seit Jahrzehnten eifrige Ausgrabespäten am Werk waren, um nach etwaigen verborgenen Schätzen auf diesem Gebiet der mehr überzeitlichen Werte zu schürfen, liegt der Fall auf dem Gebiete der Operette einigermassen anders: diese Gattung war von vornherein stets auf Tagesgeltung eingestellt, ihre Textbücher sind in der Mehrzahl mit einer heute kaum mehr begreiflichen Anspruchslosigkeit, ja ungepflegten Billigkeit zusammengezimmert worden und so in der Originalfassung jetzt meist unerträglich, in den Witzanspielungen veraltet und unverständlich. Solche zeitbegrenzte Aktualität hat stellenweise bis in die musikalische Materie eingegriffen: Rücksicht auf die begrenzten (oder gelegentlich auch in einzelnen Beziehungen überdurchschnittlichen) Fähigkeiten bestimmter Darsteller, die heute in dieser Art fehlen oder anders üblich geworden sind, eilige und allzu spärliche Instrumentation können der Gegenwartswirkung bei sonst köstlichen Einfällen hindernd im Wege stehen. Gerade beim Unterhaltungspublikum wird niemand eine historisch-puristische Haltung voraussetzen dürfen, und was vor sechzig, achtzig Jahren in einem Vorstadtheaterchen „klang“, wird uns Nachfahren der seither vor sich gegangenen Entwicklung manchmal arg kümmerlich vorkommen. Es galt also in solchen Fällen, möglichst die gleiche Beziehungsnähe zwischen Kunstwerk und Hörerschaft wiederzugewinnen, wie sie zwischen Suppé und den Wienern von 1865, zwischen Millöcker, Genée, Joh. Strauß und ihrem Publikum von 1880 bestanden hat, als die Geistinger und Girardi jung waren und begeisternd wirkten.

Selbstverständlich hat nun aber die Reichsstelle darüber zu wachen, daß diese Erneuerungsarbeit, die nie Selbstzwecklichkeit gewinnen durfte, sondern stets als notwendige Hilfsmaßnahme betrachtet wird, denkbar behutsam und stilgetreu vorgenommen wird – stets wird bei einer Nachinstrumentierung Rücksicht auf das dem betreffenden Meister gewohnte Orchester obwalten, um ihm wesensfremde Klangfarben zu vermeiden, und in der Instrumentenverwendung wird sein eigener Bestfall zur Richtleite genommen. Oft ist es so, daß an Stelle einer von vornherein schwachen oder mit der Zeit verblaßten Nummer eine andere desselben Autors herangezogen wird – aber nicht nach der weithin eingerissenen Unsitte, zu solchem Zweck dauernd die gleichen paar Meisterwerke zu plündern; es ist vielmehr eine reizvolle und oft von Erfolg gekrönte Aufgabe, aus den unbekannten und meist als Ganzes nicht wieder verwendbaren Nebenwerken entsprechende Stellen herauszufischen, ohne den Werkstil des zu erneuernden Hauptwerks irgend wesentlich zu verletzen. Dies Verfahren hat sich mehrfach auch im Gebiet der ernsten Oper überraschend bewährt.

Es kamen noch genug andere, speziellere Aufgaben hinzu: ein und das andere Werk spielte in einem heute politisch unerwünscht gewordenen Milieu, mußte also sinnvoll und doch unauffällig verlegt werden – so verpflanzten wir Millöckers „Bettelstudent“ aus dem Krakau Augusts des Starken in das Breslau des Prinzen Eugen, und aus Nedbals „Polenblut“ wurde eine im Sudetenland spielende „Erntebraut“, während Suppés „Fatinitza“ künftig nicht mehr 1854 vor Sewastopol, sondern einige Jahrzehnte später im bulgarischen Befreiungskrieg spielen wird. Oder es handelt sich darum, die an sich nicht ganz abendfüllende „Leichte Cavallerie“ von Suppé erweiternd zu aktualisieren, dabei aber alle wertvollen Originalbestandteile der Partitur pfleglich zu erhalten – das Werk wird nun in der gelungenen Neuformung durch Paul Beyer und Joseph Rixner im Bannkreis von Papa Wrangel zwischen Holsteinern und Ungarn 1864 launig abrollen. In einem anderen Fall war uns deutlich geworden (es handelt sich um Joh. Straußens herrlich reiche Operettenpartitur „Indigo“), daß der längst vergessene Originalstoff weit charakteristischere Möglichkeiten bot als die ihm später aufgezwungene Handlung – also gingen wir auf den phantastisch-grotesken, knödelessenden König eines wienerisch geschauten Indonesien zurück. Und wenn bei Jos. Straußens nachgelassener „Frühlingsluft“ im Mittelpunkt ein Scheidungsanwalt verherrlicht wurde, so zwang die seither gewandelte Anschauung dazu, hier die stofflichen Akzente anders zu setzen, ohne daß damit dem Witz des Vorwurfs Abtrag geschah. Die Liste solcher Fälle ließe sich unschwer vervielfachen, doch das Prinzip wird klar geworden sein.

Auf dem Gebiet der älteren Oper waren die Möglichkeiten bei weitem enger gezogen, schon wegen der hier meist stärker vereinheitlichten Musikteile und der straffer angezogenen Stilforderungen der Komponisten selbst. Als der für Erneuerungsarbeiten bei weitem ergiebigste Meister erwies sich Albert Lortzing; so wurden „Die beiden Schützen“ aufgefrischt durch Vorsetzung eines ganzen Aktes (aus anderen, wenig bekannten Werken des Meisters) und behutsame Nachinstrumentierung einzelner Stellen unter dem Gesichtspunkt, hier so zu verfahren, wie der Komponist es am Ende seines Lebens 1851 an diesem Jugendwerk auf Grund seiner inzwischen gesammelten Erfahrungen vermutlich selbst getan haben würde. Oder Lortzings „Casanova“ – an sich ein köstliches Werk, das aber, wie nach des Meisters ganzer Natur zu erwarten war, einem solchen Stoff gegenüber etwas zu sehr in der bürgerlichen Biedermeierzeit verblieb. Nur einmal ist der Autor weit aus dieser herausgeschritten: als er 1848 für Wien die Revolutionsoper „Regina“ schrieb, die dann unaufgeführt blieb – hier

fanden sich überraschend leidenschaftliche Liebesduette brachliegend, die nun einen wirklichen „Casanova“ auszubauen ermöglicht haben.

Die seltene Möglichkeit völliger Neuentdeckung eines Werks bot dann die Reichsstelle den Bearbeitern W. Hanke und Dr. Loy durch den Hinweis auf Nicolais Jugendoper „Die Heimkehr des Verbannten“, die als „Mariana“ auf der Berliner Staatsoper im Februar 1943 zu einem „Fest der schönen Stimmen“ Anlaß geben wird. Der Meister der „Lustigen Weiber“ hat sich mit dieser Krönung seiner italienischen und Wiener Jahre als ein „deutscher Bellini“ erwiesen, der allen Melodienschwung des frühverdischen Belcanto mit der harmonischen Gründlichkeit des deutschen Romantikers zu verbinden weiß und so ein Jahrzehnt vor Verdis ersten Erfolgen sozusagen „Troubadour“ furor geliefert hat.

Eine besonders wichtige Aufgabe stellt der Versuch einer Glucks Renaissance, schon da die Monumentalität dieser Werke sie für Festanlässe besonders repräsentativ erscheinen läßt. In erster Stelle wird die von Prof. Müller-Blattau entdeckte eigene Verdeutschung Glucks (mit Abxinger, Wien 1781) der „Taurischen Iphigenie“ der deutschen Opernwelt wieder zugänglich gemacht werden, die anderen Reformopern sollen folgen.

Nach Gründung der Reichsstelle meldete sich verständlicherweise bei einzelnen Schaffenden das Bedenken, ob nicht durch das Auftreten der erneuerten älteren Werke eine Spielplanverstopfung erfolgen werde, die sich ungünstig auf die Aussichten des zeitgenössischen Schaffens auswirken müßte. Diese Sorge dürfte unbegründet sein. Einmal treten die Bearbeitungen nicht so gedrängt hervor, wie es zunächst den Anschein haben könnte. Sodann ist durch den Wegfall zahlreicher jüdischer und feindländischer oder sonstwie unerwünschter Werke eine spürbare Spielplanleere eingetreten, der ein nie dagewesener Besucherandrang bei den Theatern gegenübersteht. Auch wird es heute bei den Besetzungsschwierigkeiten kein Schade sein, wenn den Bühnenverantwortlichen eine möglichst vielseitige Auswahl von Werken zur Verfügung steht. Deshalb hat Herr Reichsminister Dr. Goebbels auf Vorschlag der Reichsstelle und zur Betreuung durch diese eine Reihe von Arbeitsaufträgen für neue Werke erteilt, die binnen zwei Jahren seit Auftragserteilung fertig vorliegen sollen, und zwar für Opern, Singspiele und Operetten. Diese Werkaufträge zielen (was für Singspiel und Operette ja selbstverständlich ist) auch auf dem Gebiet der Oper nicht auf einen sich selbst genügenden Artismus, sondern sind in der Hoffnung erteilt, dem Spielplan hochwertige Repertoirestücke zu gewinnen und der Oper zu geben, was der Oper ist. Man darf

gespannt sein, ob und wie weit dieses Ziel erreicht werden wird. In Dingen des künstlerischen Erfolges und seiner Nachhaltigkeit läßt sich beim Publikum nichts errechnen und erzwingen; höchstens kann den Schaffenden einen „Chance“ gegeben und hier und da beratend und fördernd eine Handreichung getan werden – die Sache selbst bleibt stets ein Glücksspiel.

Die Arbeit der Reichsstelle beschränkte sich aber nicht auf die Erteilung von Aufträgen, sondern war auch sonst weithin eine gutachterische – Hunderte von unaufgefordert eingesandten Arbeiten aus dem Opern-, Singspiel- und Operettengebiet wurden – bald allein, bald in Zusammenarbeit mit der Reichsprüfstelle oder der Reichsdramaturgie – auf ihre Eignung hin geprüft, und oft wurde auf Wunsch der Autoren eine weitgehende Raterteilung ohne Gewähr daran geknüpft – eine zusätzliche Arbeitsleistung, die die verfügbaren Kräfte oft übermäßig beanspruchte.

Ferner ergab sich die Notwendigkeit, die Reichsstelle auch in den Fragen der Oratorienbearbeitungen zumal Händels, der Kantatentexte Bachs, der Kunstliedertexte nichtarischer Verfasser zu Rate zu ziehen. Die Umtextierung alttestamentarischer Oratorienstoffe bei Händel (auch bei Mozart u. a.) konnte – im fruchtbaren Benehmen mit dem Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP. und der Reichsjugendführung – besonders in dem Sinn gesteuert werden, ein verwirrendes und wirtschaftlich nicht zu rechtfertigendes Zuviel privater Geschäftigkeit zu verhindern, dafür aber bei den wenigen wirklich guten und notwendigen Unternehmungen beratend und anregend einzugreifen, ja geradezu Aufgaben zu stellen.

Daß schließlich die Reichsstelle auch den Organisationsmittelpunkt einer ganzen Reihe weiterer wichtiger, mehr musikwissenschaftlicher Arbeitsvorhaben abgab, wird vielleicht Anlaß bieten, darüber in einem späteren Jahrgang dieses Jahrbuches zusammenfassend zu berichten.

Man wird es zweifellos Reichsminister Dr. Goebbels allgemein Dank wissen, daß er mitten im Kriege durch eine solche Neugründung vielen Künstlern Anregungen gegeben hat und den Theaterbesuchern alte wie neue Köstlichkeiten zur Entspannung und zur Erhebung hat bereitstellen lassen – ein Mäzenatentum des Staats, das objektiv wie subjektiv Früchte zu tragen verdient.

Die Arbeit der STAGMA im Kriege

Der Aufbau der im Herbst 1933 gegründeten STAGMA (Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) hatte in den fünf Jahren ihres Bestehens bis zum Kriegsbeginn zu einem gewissen Abschluß geführt. Das Aufkommen der STAGMA war im Vergleich zu den von den früheren Autorenschutzverbänden erzielten Einnahmen um das Mehrfache gestiegen; es wies zum 30. September 1939 einen Betrag von RM. 14 372 000 auf. Das Donau- und Alpenland war bereits im Jahre 1938 in den Geschäftsbereich der STAGMA einbezogen und die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) zu Wien mit der STAGMA verschmolzen worden. Hatte schon vorher die STAGMA in ihrer raschen Entwicklung die bis dahin in wirtschaftlicher Beziehung führenden ausländischen Aufführungsrechtsgesellschaften wie die Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (Paris), die Performing Right Society Ltd. (London) und die American Society of Composers, Authors and Publishers (Newyork) überflügelt, so fiel ihr nach dem Zusammenschluß mit der AKM und dem hierbei erfolgenden Beitritt der bedeutungsvollen Gruppe der Wiener Komponisten noch eindeutiger die Führung unter den Aufführungsrechtsgesellschaften der alten und der neuen Welt zu.

Zunächst galt es, den Apparat der STAGMA auf die Erfordernisse des Krieges umzustellen. Die stellvertretende Geschäftsleitung und der Beirat der STAGMA gingen hierbei von der Überlegung aus, daß die Einnahmen aus Unterhaltungsmusik-Veranstaltungen erheblich zurückgehen würden und beschlossen im September und Oktober 1939 eine Reihe einschneidender Sparmaßnahmen. Verschiedene Bezirke wurden zusammengelegt, der Gesamtheit der Bezirksleiter, bei denen ein erhebliches Absinken ihrer Einnahmen aus Provisionen vorauszusehen war, ein dem Friedensstand gegenüber gesenktes, immerhin aber tragbares Einkommen gewährleistet, irgendwie entbehrliche Arbeitsräume aufgegeben usw. Durch diese Maßnahmen wurde erreicht, daß die bei den Unterhaltungsveranstaltungen tatsächlich eintretende Minderung der STAGMA-Einnahmen zum guten Teil durch die

Senkung der Unkosten ausgeglichen wurde. Hinzu kamen Reichsverträge mit dem Oberkommando der Wehrmacht, der Organisation Todt, dem Präsidenten der Reichskulturkammer und dem Reichsführer // für die Truppenbetreuung, mit der Deutschen Arbeitsfront, dem Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend usw., die einen gewissen Ausgleich brachten, sowie insbesondere Einnahmesteigerungen aus Rundfunk, ernsten Konzerten, mechanischen Lizenzen und Tonfilm. Das Endergebnis war, daß die an die Autoren und Verleger zur Verteilung kommenden Beträge im ersten, zweiten und dritten Kriegsjahr höher waren als die Verteilungssumme des letzten Friedensjahres mit den bisher höchsten Einnahmen, und zwar ohne Berücksichtigung des Staatszuschusses, von dem noch die Rede sein wird.

Die vertraglichen Beziehungen zur Schallplatten-Industrie, die infolge Ablaufs eines zehnjährigen, zwischen dem BIEM (Bund der internationalen Einziehungsgesellschaften für mechanische Urheberrechte) und der internationalen Schallplatten-Industrie geschlossenen Vertrages Ende 1940 ihr Ende gefunden hätten, konnten infolge des Krieges nicht neu geregelt werden. Dies ist im Interesse der Urheber und Verleger, deren Werke durch Wiedergabe auf mechanischen Vorrichtungen verwertet werden, zu bedauern. Es kann zwar auch nach dem alten BIEM-Vertrag kein Zweifel darüber bestehen, daß die Schallplatten-Industrie nicht berechtigt ist, ihre Schallplatten dem Rundfunk zur Sendung gegen Zahlung hoher Pauschalsummen zur Verfügung zu stellen, ohne den musikalischen Schöpfer an diesen Einnahmen zu beteiligen. Der Autor und Verleger erhielt jedoch bei Sendung einer Platte an Millionen von Hörern von den an die Schallplatten-Industrie gezahlten Pauschalsummen bis März 1940 überhaupt nichts und mußte sich mit einem Pfennigbetrag begnügen, der auf den Verkauf einer Schallplatte an eine Privatperson abgestellt war. Da in den letzten Jahren vor dem Kriege mit dem baldigen Ablauf des BIEM-Vertrages gerechnet wurde, ist von der Führung eines Rechtsstreites um die Entscheidung dieser Frage seinerzeit abgesehen worden. Der Ausbruch des Krieges machte jedoch den Abschluß eines neuen Vertrages mit der internationalen Schallplatten-Industrie unmöglich. Es wurde daher im März 1940 von der STAGMA als Vertreterin des BIEM für Deutschland mit der deutschen Schallplatten-Industrie ein Stillhalteabkommen getroffen, das die Zahlung einer überaus bescheidenen Anerkennungsgebühr seitens der Industrie unter Aufrechterhaltung des beiderseitigen Rechtsstandpunktes vorsieht. Dieses Abkommen ist für einen sechs Monate nach Friedensschluß liegenden Zeitpunkt kündbar, wovon zweifellos seitens der STAGMA Gebrauch gemacht werden wird. Es

ist zu hoffen, daß dann endlich den Urhebern und Verlegern eine gerechte und angemessene Beteiligung an dem Gewinn zufließt, den die Schallplatten-Industrie aus der Verwertung der Schallplatten durch den Rundfunk erzielt.

Der gesteigerte Besuch, den die Tonfilmtheater in Deutschland während des Krieges aufzuweisen haben, konnte sich für die STAGMA nur unwesentlich auswirken, da der Tonfilmstarif vom Frühjahr 1934 auf der Sitzplatzanzahl beruht. Dieser Tarifgrundlage ist damals der Vorzug gegeben worden, da sie krisenfest ist. Sie gestattet andererseits keine Beteiligung an einem wirtschaftlichen Aufschwung, wie er bei den Lichtspieltheatern erfreulicherweise festzustellen ist.

Bedeutend ist der Anstieg der Einnahmen aus ernsten Konzerten und Chorveranstaltungen im zweiten und dritten Kriegsjahr. Sie betrugen im Jahre 1939/40 RM. 390000, im Jahre 1940/41 RM. 634000, im Jahre 1941/42 etwa RM. 950000.

Vor neue Aufgaben gestellt wurde die STAGMA durch die Gebietserweiterungen auf Grund der Erfolge des deutschen Heeres. Neben den kleinen Gebieten Eupen, Malmedy und Moresnet, die unter belgischer Kontrolle gestanden hatten, wurden im Westen das Elsaß, Lothringen und Luxemburg in den Arbeitsbereich der STAGMA einbezogen. Das Elsaß wurde der Bezirksleitung Westmark (Stuttgart) als Zweigstelle Straßburg am 21. Oktober 1941 angegliedert, ebenso Lothringen als Zweigstelle Saarbrücken am 1. September 1941. Luxemburg wurde der Bezirksleitung Rheinland-Westfalen (Köln) angeschlossen. Die Eingliederung ging ohne Schwierigkeiten vor sich, zumal die Tarife der französischen Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM) erheblich über denen der STAGMA gelegen hatten. Grundlage der STAGMA-Arbeit bildeten Verordnungen der Chefs der Zivilverwaltung im Elsaß, in Lothringen und in Luxemburg, die eine sinngemäße Anwendung des STAGMA-Gesetzes vom 4. Juli 1933 zum Inhalt hatten. Die Einnahmen, insbesondere aus dem Elsaß, sind angesichts der kriegsbedingten Verhältnisse recht befriedigend.

Das Sudetenland war bereits im Herbst 1938 zum Reich gekommen. Mit der Aufbauarbeit der STAGMA konnte mit Rücksicht auf die schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse im Sudetengau jedoch erst im Frühjahr 1940 begonnen werden. Auch dieses Gebiet – die Bezirksleitung Sudetengau hat ihren Sitz in Reichenberg – steuert einen erheblichen Beitrag zum Gesamtaufkommen der STAGMA bei. Die Randgebiete des Sudetenlandes wurden – der Einteilung der politischen Gaue entsprechend – den Bezirken Schlesien, Ostpreußen, Bayern und Donauland angegliedert.

Im Osten war erheblicher Raumzuwachs zu verzeichnen. Die Bezirksleitung Generalgouvernement mit dem Sitz in Krakau nahm ihre Tätigkeit auf Grund einer Verordnung des Generalgouvernements am 1. April 1942 auf. Diese Bezirksleitung hat ein Gebiet von 16 000 qkm mit etwa 18 Millionen Einwohnern zu bearbeiten. Die zum Reich zurückgekommenen Teile Westpreußens wurden vom Bezirk Ostpreußen, Danzig/Westpreußen übernommen. Schließlich wurde eine Bezirksleitung Wartheland mit dem Sitz in Posen eingerichtet, die ihre Tätigkeit im Januar 1941 aufnahm. Die Bearbeitung der im Regierungsbezirk Kattowitz zusammengefaßten ehemals polnischen Gebiete wurde der Bezirksleitung Schlesien (Breslau) übertragen.

Einen bedeutungsvollen Zuwachs an altem deutschen Kulturboden erhielt das Arbeitsgebiet der STAGMA im Zuge der Angliederung des Protektorats Böhmen und Mähren. Im Einvernehmen zwischen dem Reichsprotektor in Böhmen und Mähren und dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda sowie zwischen der Autorschutzvereinigung der Komponisten, Schriftsteller und Verleger (OSA) in Prag und der STAGMA erfolgte ein Zusammenschluß der beiden Gesellschaften am 1. April 1942. Durch eine Verordnung des Reichsprotektors über die Vermittlung von Rechten an Werken der Tonkunst wurde die STAGMA als alleinberechtigte Gesellschaft für das Protektorat Böhmen und Mähren erklärt. Die STAGMA hat dieses ihr übertragene Recht nach den im Protektorat geltenden gesetzlichen Bestimmungen, d. h. in urheberrechtlicher Beziehung nach den Bestimmungen des früheren tschechoslowakischen Urheberrechtsgesetzes wahrzunehmen. Die frühere OSA wurde in eine Gebietsdirektion der STAGMA umgewandelt, die in kulturpolitischen Angelegenheiten des Protektorats und in bezug auf Tariffragen dem Reichsprotektor unmittelbar untersteht. Mit der Abwicklung der Geschäfte der OSA wurden die Leiter der STAGMA und der Gebietsdirektion Prag betraut.

Besonderes Augenmerk wurde auf die Entwicklung der Rechtsprechung gerichtet. Da die Verabschiedung des neuen Urheberrechtsgesetzes vor Kriegsende nicht erfolgen wird, mußte die Prozeßführung im Altreich noch auf das bestehende Urheberrechtsgesetz vom Jahre 1901 aufgebaut werden.

Im Verteilungssystem der STAGMA sind während des Krieges bedeutsame Änderungen erfolgt. Auf dem Gebiet der Konzertveranstaltungen war es üblich, ein Drittel der Gesamteinnahmen aus ersten Konzerten und Unterhaltungsveranstaltungen der ersten Musik zuzuwenden. Infolge der Verschiebung des Verhältnisses der Einnahmen aus diesen beiden Verwertungsgebieten zueinander war es nicht mög-

lich, diese Regelung auf die Dauer beizubehalten. Durch Entscheidung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda wurden den ersten Autoren und Verlegern zum Ausgleich der für sie hierdurch entstehenden Kürzung ein Staatszuschuß von RM. 1 000 000 im ersten, je RM. 700 000 im zweiten und dritten Kriegsjahr zuerkannt. Daneben ist eine erhebliche Steigerung der Einnahmen aus ersten Konzerten im weiteren Verlauf des Krieges festzustellen, während die Einnahmen aus Unterhaltungsmusikveranstaltungen infolge des Tanzverbotes und aus anderen Gründen ständig im Absinken begriffen sind.

Weiterhin wurde das im Frühjahr 1927 in der früheren GEMA eingeführte Wertungsverfahren, das bereits seit einer Reihe von Jahren mehr und mehr eingedämmt worden war, durch Entscheidung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda im Frühjahr 1942 aufgehoben. Die Versorgungsstiftungen der deutschen Komponisten, Textdichter und Musikverleger wurden hierbei ermächtigt, kriegsbedingte Einnahmerückgänge auszugleichen, sofern sie mehr als ein Drittel der Einnahmen des letzten oder vorletzten Geschäftsjahres betragen und sofern eine wirtschaftliche Notlage vorlag. Außerdem wurde ein Teil des der STAGMA zur Verfügung gestellten Staatszuschusses zur Verteilung an Komponisten kulturell besonders wertvoller Musik verwendet.

Der Beirat der STAGMA, der bis zum Jahre 1941 aus drei Mitgliedern, und zwar aus den Leitern der Fachschaften der deutschen Komponisten und Musikverleger in der Reichsmusikkammer und der deutschen Textdichter in der Reichsschrifttumskammer als Treuhänder der von ihnen vertretenen Urheber und Verleger bestanden hatte, wurde durch Entscheidung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda im Februar 1941 um drei Mitglieder, und zwar je einen Komponisten, Textdichter und Verleger erweitert. Es ist hierdurch die Gewähr geschaffen, daß sowohl die Belange der ersten Kunst wie die der heiteren Muse im Beirat der STAGMA gleichmäßig vertreten werden. Weiterhin wurde zur Erörterung von Verteilungsfragen ein Verteilungsbeirat eingesetzt.

Auf internationalem Gebiet wurde die bisher gepflegte Zusammenarbeit der STAGMA mit den ausländischen Aufführungsrechtsgesellschaften durch den Krieg unterbrochen. Die Internationale Konföderation der Urheberrechtsgesellschaften, der auch die Urheberrechtsgesellschaften der Feindstaaten angehören, war nicht mehr in der Lage, die angeschlossenen Gesellschaften zu Kongressen oder Arbeitstagen einzuladen. Da auch während des Krieges die Fühlungnahme mit den erreichbaren europäischen Gesellschaften fortgesetzt

werden mußte, traten die STAGMA und die Societa Italiana degli Autori ed Editori (Rom) in die entstandene Lücke, um in kameradschaftlicher Zusammenarbeit die schwebenden internationalen Fragen zu lösen. Im November 1940 haben die Sociedad General de Autores de España (Madrid), im Februar 1941 die vier skandinavischen Schwestergesellschaften an den Beratungen teilgenommen. Es wurde hierbei u. a. die Überführung des Generalsekretariats der Konföderation nach Berlin beschlossen, die im Dezember 1941 durchgeführt wurde.

Außerhalb des Rahmens der Internationalen Konföderation, deren frühere Verdienste unbestreitbar sind und auf deren Kongressen wertvolle Arbeit geleistet wurde, fand in Berlin vom 26. bis 28. Oktober 1942 eine Tagung aller erreichbaren europäischen Urheberrechtsgesellschaften statt, an der neben der STAGMA, dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und dem Deutschen Verein zur Verwertung von Urheberrechten an Werken des Schrifttums die beiden italienischen, sechs französischen, fünf skandinavische, zwei ungarische, zwei rumänische Gesellschaften sowie die belgische, holländische und schweizerische Gesellschaft vertreten waren. Bei dieser Tagung wurde ein vom Leiter der STAGMA und dem Präsidenten der SIAE, Staatsrat Giorgio Maria Sangiorgi, eingebrachter Antrag auf Gründung einer Vereinigung der europäischen Urheberrechtsgesellschaften mit dem Sitz in Berlin einstimmig angenommen. Zum Präsidenten der Vereinigung für das erste Geschäftsjahr wurde Staatsrat Sangiorgi, als ständiger Generalsekretär Dr. Clemens Graf von Westfalen (STAGMA) gewählt. Die Vereinigung wird wechselweise jährlich in Deutschland bzw. Italien Tagungen und zwischenzeitlich Sitzungen des Rechtsausschusses einberufen.

Es fiel somit im bisherigen Verlauf des Krieges der STAGMA die vierfache Aufgabe zu, einmal die Auswirkungen des Krieges auf ihre mit dem öffentlichen Leben eng verflochtene Organisation aufzufangen, zum anderen trotz aller kriegsbedingten Schwierigkeiten ihren Außendienst der Ausdehnung des größeren Deutschland anzupassen, weiterhin das Verteilungssystem, das von jeher einem dauernden Wechsel unterworfen war und immer unterworfen sein wird, der in den letzten Jahren eingetretenen Entwicklung anzugleichen und schließlich die künftige kontinentale Zusammenarbeit auf kulturwirtschaftlichem und urheberrechtlichem Gebiet bereits jetzt vorzubereiten. Möge der nach Kriegsende zu erwartende allgemeine kulturelle und wirtschaftliche Aufschwung die während des Krieges getroffenen Maßnahmen mit Erfolg krönen.

Zur Oper der Gegenwart

Die Geschichte der Oper wurde von einem klugen Manne einmal geradezu als deren Kriegsgeschichte bezeichnet, und zumindest während der Jahrzehnte seit Wagners Tode sind Krieg und Kriegsgeschrei in den Bezirken des musikalischen Theaters nie ganz verstummt. So ziemlich alle denkbaren (und auch einige weniger denkbare) Stile und Formtypen wurden als Patentlösungen aller mit dem Begriff „Oper“ seit jeher verbundenen ästhetischen Probleme angepriesen und zum gültigen musikalisch-dramatischen Ausdruck des Zeitempfindens erklärt. Da gab es das Musikdrama, das dem Wagnerschen Vorbilde meistens sklavisch und unschöpferisch nachgeahmt war; zwischen durch holten sich ein paar Spätlinge der romantischen Oper (z. B. „Der Trompeter von Säckingen“ u. a.) Erfolge bei dem von allzu vielen ebenso leitmotivgepanzerten wie undramatischen Sagenhelden ermüdeten Publikum, bis die Maestri des Verismus mit ihren theatergerechten Stoffen, geschickt gebauten Büchern und packenden, sangbaren Melodien die Bühnen eroberten. Der liebenswerte Humperdinck führte seine Zuhörer in den deutschen Märchenwald, und sein Schüler Siegfried Wagner – leider dem orchestralen Stil der väterlichen Großwerke allzusehr verhaftet – suchte es seinem Lehrmeister in der Gestaltung heiterer Mären gleichzutun. Impressionismus und französischer Pointillismus (Debussy), Neuromantik und nationale Opernkunst des Auslandes bekamen auf der deutschen Opernbühne vorübergehend Geltung. Wolff-Ferrari erfreute durch seine feinsinnig zisierten Musiklustspiele; d'Albert schuf – zumindest in „Tiefland“ erfolgreich – eine Art von deutschem Verismus. Pfitzner baute nach seinen frühen Legendenopern den großdimensionalen „Palestrina“, und Richard Strauß ging seinen wandlungsreichen Weg von der farbigen Symphonik einer „Salome“ und „Elektra“ über die melodischen Kostbarkeiten seiner Musizieropern („Rosenkavalier“, „Ariadne“, „Arabella“) bis zu der reifen Meisterschaft seiner schönen Alterswerke („Daphne“, „Friedenstag“, „Capriccio“). Das sind nur einige Hauptstationen der letzten fünfzig Jahre deutscher bzw. europäischer Operngeschichte. Soll man noch daran erinnern, daß auch sogar der „Jazz“ –

etwa in Kreneks „Jonny spielt auf“ u. a. – den Opernstil einen Augenblick lang umzuprägen drohte, daß – außer allerlei historisierenden und romantisierenden Versuchen – der motorische Expressionismus und andere bluffende Geräuschkulissen sich auf der Bühne Gehör zu verschaffen suchten?

Lassen wir das Vergangene ruhen! Vorüber, vorüber!

Allerdings noch nicht lange vorüber.

Zu den bedauerlichen letzten Nachwirkungen der vielen volksfremden Experimente und snobistischen Kakophonien auf dem Operntheater vor 1933 gehörte vor allem die Beeinträchtigung des Vertrauens, das man dem zeitgenössischen Kunstschaffen entgegenbrachte. Allzu oft hatte man sich ja in den neuen Opern geärgert, noch häufiger gelangweilt. Darum wollte man das Risiko eines Premièrenbesuches nicht mehr eingehen. Die kriegsbedingte Hochkonjunktur der Theater hat allerdings – zumindest in den Großstädten – hierin Wandel geschaffen; konnten doch im Jahre 1941 nicht weniger als 98 neue Opern auf deutschen Bühnen herauskommen, und auch der Skeptiker mußte sich davon überzeugen, daß manche der neuen Opernmeister die Kunst schöner Verzauberung in nicht geringerem Maße zu üben verstehen, als ihre großen Vorgänger.

Daher ist das vielgehörte Schlagwort von der „Krise der Oper“ zu mindest insofern überholt, als das Interesse des Publikums für neue Opern wieder geweckt ist, und es erscheint nur folgerichtig, daß es die zuständigen Stellen im Reichspropagandaministerium sich jetzt in besonders starkem Maße angelegen sein läßt, dem zeitgenössischen Schaffen den ihm gebührenden Platz im Spielplan auch da zu sichern, wo etwa ein Theaterleiter noch etwas zu zögernd an das Neue herangeht oder sich nur auf eine propagandistisch besser auswertbare Uraufführung beschränkt, anstatt auch ein paar bereits erprobte neue Werke nachzuspielen. Damit hier ein richtiger Ausgleich geschaffen werde, ist durch eine generelle Regelung gewährleistet, daß in einer gewissen Zahl von Neuinszenierungen ein bestimmter Prozentsatz dem zeitgenössischen Opernschaffen gewidmet sein muß.

Ist nun so spielplanmäßig wie durch Werkaufträge und Schaffensbeihilfen für die Förderung der heutigen Opernproduktion gesorgt, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß die neuen geistigen Inhalte, die uns aus den nationalpolitischen Ereignissen der Kampfzeit, der Jahre nach 1933 und des gegenwärtigen großen Ringens um die deutsche Zukunft, aber auch aus dem neuen Gemeinschaftsgefühl erwachsen, auf dem Gebiet des musikalischen Theaters noch nicht entsprechende neue Formen erzeugt haben. Allerdings: wohl auch

noch nicht erzeugen konnten. Doch ist das Ringen um einen uns, unserem Fühlen und Erleben gemäßen Opernstil stärker und vielfältiger, als je zuvor. Widerspruchsvoll und fast feindlich stehen die stofflichen, stilistischen, formalen und technischen Gegensätze einander gegenüber. Dem Hörer wird es oft schwer gemacht, in der geradezu „babylonischen“ Verwirrung der musikdramatischen „Sprachen“ sich zurechtzufinden. In dem einen Punkte stimmen allerdings die meisten jüngeren Opernkomponisten überein, daß sie eine unmittelbare Anknüpfung an Wagner, die Übernahme seiner Grundsätze ablehnen und so den Willen des aller sklavischen Nachahmung abholden und dem „Neuen“ das Wort redenden Meisters eigentlich getreulichere erfüllen, als die Wagner-Epigonon.

Wenn man allerdings über Wagner hinausgehend die Abkehr von jeglicher „romantischen“ Tradition zum programmatischen Schlagwort erhebt, so kann das bedenklich stimmen; denn die „Romantik“, dies „Sich-ihrer-selbstbewußtwerden der deutschen Seele“, hat die romanische Erfindung „Oper“ für uns recht eigentlich zu einer deutschen Kunstform gemacht, hat ihr andererseits überhaupt erst die Zunge zum Ausdruck des Unsagbaren gelöst, so daß auch die anderen großen Opernvölker, die Italiener und Franzosen, in ihrem musikalischen Theater die Beeinflußung durch die deutsche Romantik kaum je ganz verleugnen. So muß die von einigen jüngeren Opernkomponisten angestrebte Wiederanknüpfung an frühere Entwicklungsformen, etwa an die Barockoper, notwendig zu ausdrucksmäßiger Herabminderung führen.

Auch die zum Teil auf Strawinsky zurückweisende antiromantische Einführung epischer Ausdrucksmittel in die Oper mag in besonders gearteten Ausnahmefällen vielleicht künstlerisch zu rechtfertigen sein, grundsätzlich aber kann sie nicht als Fortschritt und Bereicherung, sondern nur als Rückkehr auf primitivere dramatische Ausdrucksstufen gewertet werden.

Nein, wir möchten jenes bekannte politische Uhländwort opernästhetisch abwandeln: „Es wird kein Haupt über dem musikalischen Theater leuchten, das nicht mit einem vollen Tropfen romantischen Öls gesalbt ist.“ Im Gegensatz zu allen konstruktiven, oratorienhaften und statuarischen Stilversuchen soll und wird die neue Oper ein im reinen Bühnensinne packendes Drama oder fesselnde Komödie darbieten. Doch muß das Libretto musikheischend und musikträchtig, also reich an gefühlsmäßigen, lyrischen Ruhepunkten sein. Alltagsstoffe überzeugend und musiknah auf die Opernbühne zu bringen, ist bis jetzt nur selten gelungen. Doch verlangt der Hörer mit Recht eine

Handlung, die ihm – in Erschütterung oder in Heiterkeit – Sinnbild des eigenen Schicksals sein kann. Ein Werk von bleibender Bedeutung kann nur aus einem urschöpferischen Geist erwachsen, der zutiefst mit dem Mythos eines Volkstums verbunden ist. Eine solche schöpferische Kraft wird auch die wichtigste Wagnersche Forderung, die nach einem eigenen Stil, zu erfüllen vermögen.

Die Musik muß und wird – im Gegensatz zu all dem ins Kraut geschossenen Rezitativ – wieder der Melodie ihr Recht geben. Nicht nur der italienische, sondern auch der deutsche unverbildete Hörer verlangt in der Opernmusik mit Recht die Verbindung sinnfälliger Charakteristik mit einer inspirierten Melodik, die auch nach der Ausführung noch als schönes Erlebnis im Herzen nachklingt.

Man sollte nicht vergessen: nicht der Sprechgesang (und wäre er noch so „wahr“ und an dramatischen Akzenten reich), nicht das geistreichste Orchester gibt den Gestalten des Operntheaters ihre Unsterblichkeit; sowohl die lange Reihe unvergeßlicher Mozart-Figuren, als auch Leonore und Florestan, Max, Agathe und Ännchen, Senta und ihr bleicher Partner, Tannhäuser und Elisabeth, Carmen, Aida, Mimi und Musette, die Feldmarschallin und Oktavian, Ariadne und Bacchus –, sie alle leben kraft ihrer Melodien in unseren Herzen. Wenn Lortzing in den „guten Rollen“ die sicherste Gewähr für den Erfolg einer Oper sah, so muß gesagt werden, daß es die einprägsamen und dabei charakteristischen Melodien sind, die in erster Linie die Opernrolle zu einer „guten“ machen.

Wenn nicht alles trügt, wird die künftige deutsche Oper wieder eine Oper der Melodien, eine Musizieroper, sein. Die vielversprechenden Ansätze dazu – auf mancherlei Wegen und verschiedenen geistigen Ebenen – haben stets den begeisterten Dank der Hörer, wenn auch nicht immer die Zustimmung der „Zünftigen“ gefunden, die ja von jeher das Kunstwerk eher mit fernliegenden „Maßstäben“ messen, als es mit Herz und Sinnen, wie eben der normale Hörer, aufnehmen.

Da haben wir Carl Orff, den zündend-ausdrucksstarken Rhythmiker und Melodiker, der aus Lied und Tanz sein Märchen vom „Mond“ schuf, und der demnächst eine neue Märchenoper, „Die Kluge“, herausbringt. Werner Egk, ein Meister der musikgewordenen dramatischen Spannung und Atmosphäre, gab sein bisher stärkstes Werk im „Peer Gynt“, dem die volkstümliche „Zaubergeige“ voranging, der eigene formale Wege gehende „Columbus“ folgte; jetzt arbeitet er an einer besonders theaternahen Oper nach Calderon „Über allen Zaubern Liebe“ („Circe“). Cesar Bresgen ließ das „Dornröschen“-Märchen in einer bald tänzerisch-sprühenden, bald lyrisch-holdseligen Me-

lodiensfülle aufleben und hat jetzt ein Spiel aus dem Salzburger Barock („Paris“) vollendet. Heinrich Sutermeister wob mit seiner „Zauberinsel“ eine wahrhafte melodische Verzauberung, die ihn, der schon in „Romeo und Julia“ die Vereinigung von Melodie und scharfer Charakteristik in der Art Mozarts und Verdis mit schönem Gelingen anstrebte, als eine der stärksten Hoffnungen des Musiktheaters erscheinen läßt. Othmar Gerster („Enoch Arden“) und Herbert Trantow („Antje“) vertreten aufs glücklichste den Typ der Volksoper, der sich nach den fröhlichen Klängen seines „Schwarzen Peter“ jetzt auch Norbert Schulze („Das kalte Herz“) und Fried Walter („Kirmeskräpfen“) zugehend wendet haben. Von Joseph Haas, ebenfalls einem Meister der volkstümlichen Oper, werden wir eine „Hochzeit des Jobs“ hören. Volkstümliche Züge hat – mehr vom Stoff und Libretto, als von der Musik her – Mark Lothars lustiger „Schneider Wibbel“. Hans Brehme macht sich in seinem „Uhrmacher von Straßburg“ manche musikalischen Ausdrucksmittel zunutze, die den älteren Meistern volkstümlicher deutscher Opernkunst zu ihren Erfolgen verhalfen, und auch Hans Stieber strebt in seinem interessanten „Dombaumeister“ manche volkstümlichen Wirkungen an. Einen besonders beachtlichen und urschöpferisch wesentlichen Ansatz zu einem neuen populären Opernstil hat Leo Justinus Kauffmann in seiner „Geschichte vom schönen Annerl“ gemacht, deren operndramaturgisch ausgezeichnetes Buch nach Clemens Brentano von Reinacher und E. Bormann geschaffen wurde. Die historische Oper haben Fritz von Borries in seinem bühnenwirksamen „Magnus Falander“ und Ernst Schliepe in seiner „Marienburg“ mit modernen Mitteln kultiviert. Reizvolle und sehr bühengerechte Ansätze zu neuen Formen der Buffo-Oper machten der vom Straußschen Opernstil herkommende Clemens Schmalstich in seiner „Hochzeitsfackel“ und Julius Weißmann in seiner nach Holbergs „Vielgeschrei“ gearbeiteten „Pfliffigen Magd“, die sich durch eine besonders originelle Ausgestaltung der mit charakterisierender Begleitung versehenen Rezitative auszeichnet. Aber wie viele Namen und Werke müßte man anführen, wenn man Vollständigkeit bieten wollte! Fürwahr, fast unabsehbar ist die Reihe der Künstler, die am Werke sind, die deutsche Oper, inmitten größter politischer und kriegereischer Ereignisse, zu einer neuen Blüte zu bringen und zu erweisen, daß sie nicht eine Kunst der Vergangenheit ist. Mit Zuversicht und empfangsbereiten Herzen dürfen wir der Werke warten, die Spiegel und kündendes Sinnbild unseres zu neuer Bewußtheit erwachten Volkes sind.

Hans Joachim Moser

Das Mozart-Bild unserer Zeit

Festrede auf der Reichs-Mozart-Woche

am 3. Dezember 1941 in Wien

Wenn wir im Zeichen des Gedenkens daran stehen, daß sich anderthalb Jahrhunderte seit Mozarts Hinscheiden gerundet haben, so soll das keine Toten-, sondern eine Lebensfeier sein. Ist damals ein Großer mit nur fünfunddreißig Jahren dahingegangen, so ist er dadurch doch zugleich hinübergetreten in die Unsterblichkeit mächtiger Aus- und Einwirkungen auf die weiteste Kulturwelt. Und wenn die Musikforschung sich erfolgreich bemüht hat, das einstige kurze Dasein des irdischen Mozart immer deutlicher wieder aufzugraben, so steht jener Spanne von nur drei Jahrzehnten Künstlerleben eine Nachgeschichte von nunmehr fünffacher Dauer gegenüber, deren Verlauf mit zur weiteren Biographie Mozarts gerechnet werden sollte.

Sie scheint von ihm zu handeln, und sagt doch in Wahrheit fast mehr noch über uns und die nachgeborenen Geschlechter aus: wie das gemalte Porträt oft mehr dem Maler als dem Dargestellten zum Gericht wird. Es gehört zur Wesensbreite und zur eigentümlichen Macht eines echten Genies, kaum einer der späteren Auffassungen gänzlich widersprechen zu müssen – alles, was wir an ihm ehrlich zu erblicken glauben, steckt tatsächlich in solchem Unerschöpflichen mit darinnen. Aber was jeder Generation daran als besonders erregend und wichtig erscheint, das entlarvt am meisten sie selbst im Spiegel solches ewigen Brunnens. Suchen wir kurz die Stationen anzudeuten, die zum Mozart-Bild unserer Tage geführt haben, so stellen die Auffassungen in Halbjahrhundert-Abständen ein ähnliches Stück Geistesgeschichte unseres Volkes heraus wie die wechselnden Bach-, Goethe-, Schiller- oder Kant-Auffassungen. Daher darf erwartet werden, daß die Summe jener Mozart-Bildnisse einen umfassenderen, plastischeren, sozusagen stereoskopisch schaubaren Mozart ergeben werden, als wenn man immer nur einen zeit- und richtungsbegrenzten Mozart eigensinnig für den allein richtigen und echten halten wollte. Wir aber vermögen keinen höheren Zoll schuldiger Dankbarkeit darzubringen als das Bemühen um immer intensiveres Eindringen in Persönlichkeit und Werk, wir sind deshalb doppelt berechtigt, ja verpflichtet, nach seinen geschichtlich gewandelten Gestaltungen zu fragen.

Unter den größten Zeitgenossen Mozarts ist seine Bedeutung und Artung noch ziemlich richtig erkannt und bemessen worden. Obwohl Daniel Friedrich Schubart nur erst die „Finta giardiniera“ kannte, sprach er schon daraufhin von dem „wunderbaren Genie Mozart“ und von seinen „da und dort zückenden Genieflammen“. Oder Jean Paul schreibt im Jahre 1800 in einem Brief an Herder gelegentlich des Requiems von „Mozartischen Donnerwolken und seinen Nachtigallen“. Viel zitiert sind über Mozart die menschlich so schönen Äußerungen des älteren Freundes Joseph Haydn, die sich etwa auf die Nachricht von Mozarts Tode zu dem schmerzlichen Ausruf verdichteten: „Die Nachwelt bekommt nicht in hundert Jahren wieder solch Talent!“ Joh. Friedr. Reichardt bemerkt in seiner „Musikalischen Zeitung“ aus der Berliner Sicht, daß der so einsam seine Zeit überflügelnde Seb. Bach wohl erst in Mozart den verwandten Geist gefunden habe, und Zelter führt das treffend gegen Goethe dahin aus, daß das „Mystische“, in dem er Seb. Bachs Eigentliches zu finden glaubt, bei Mozart viel mehr als bei Ph. Emanuel Bach und bei Haydn vorhanden sei, so daß er jenem Altmeister Joh. Sebastian geheimnisvoll nahestehe. E. T. A. Hoffmann drückt ungefähr dasselbe so aus, daß Mozart „in die Tiefen des Geisterreiches führt“. Oder er sagt zu Mozarts Musik: „Fürcht empfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in holdem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigen Sphärentänzen durch die Wolken fliegen. . . . Mozart nimmt mehr [als Haydn] das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im inneren Geiste wohnt, in Anspruch.“ Hoffmann spricht gelegentlich des Duetts zwischen Donna Anna und Don Giovanni von den „entsetzlichen, herzzerschneidenden Tönen“ und nennt dies Werk als Ganzes „die Oper aller Opern“. Vollends Goethe! Sein bewunderndes Wort: „Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder“ (nämlich auch Goethes eigenen Singspieltypus), und seine hohe Begeisterung für „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“ sind bekannt. Seine große und wahre Auffassung des Salzburger Meisters gipfelt recht eigentlich in dem Wort an Eckermann: „Mozart hätte den ‚Faust‘ komponieren müssen!“ Das war 1829; zwei Jahre danach berichtet Goethe dem gleichen Vertrauensmann gegenüber seinen eigenen Ausdruck: „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen ‚Don Juan‘ komponiert – Komposition! als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus

einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.“ Da haben wir einen Mozart, der seherhaft unter dem Diktat von oben schafft, getrieben von höchsten Mächten. Der zunächst Letzte, der diesen dämonischen Mozart voll erkannt und betont hat, dürfte der niederdeutsche Musikromantiker Ludwig Spohr gewesen sein, von dem unmittelbare Wege zu Schumann, Wagner und Brahms weiterlaufen, und zwar weniger in literarischen Zeugnissen als kraft seiner Kompositionspraxis: jene Mozartsche Chromatik und harmonische Farbigkeit, seine schmerzvoll-reizsame Süße, die alle bei Beethoven bereits wieder zugunsten einer männlich-heroisch geklärten Diatonik zurückgedrängt erscheinen, sie bilden die Wurzeln des Spohrschen Stils, von dem man sagen könnte, er bilde die Brücke von Mozarts g-moll-Quintett über die „Jessonda“ zum „Tristan“.

Es gehört auch zu den positiven Seiten jener Frühporträts, daß Mozarts Volksart schon klar erkannt worden ist. So sagt Stendhal (Henri Beyle) 1824 in seiner „Vie de Rossini“: „Mozart wird in Italien niemals den Beifall finden, den er in Deutschland . . . genießt, aus dem ganz einfachen Grunde, weil seine Musik nicht für jenen Himelsstrich geschaffen ist – die Liebe ist in Bologna anders als in Königsberg. . . . Bisweilen ist die Kraft von Mozarts Musik so groß, daß einem die Seele durch das Grenzenlose der heraufbeschworenen Vision urplötzlich von tiefster Schwermut ergriffen wird und sich darin verliert.“

Die entscheidende Wende der Mozart-Auffassung von Klassik und Romantik weg zum Biedermeier brachte überraschenderweise kein Geringerer als Hegel mit seinem gewaltigen Ordnungswillen, um nicht zu sagen: seinem gelassenen Wunsch nach Ruhe, den er auch in der Musik und hier wieder bei dem von ihm sonderlich verehrten Mozart gespiegelt zu sehen wünschte. In seinen Vorlesungen über Ästhetik, die seit ihrem Erscheinen (1835) überall in der gebildeten Welt gelesen wurden, heißt es: „So ist mir z. B. in den Symphonien Mozarts . . . der Wechsel der besonderen Instrumente oft wie ein dramatisches Konzentrieren, wie eine Art von Dialog vorgekommen . . . , so daß hier in der anmutigsten Weise ein Zwiegespräch des Klingens und Wiederklingens, des Beginns, Fortführens und Ergänzens entsteht. Die Musik . . . erhält von Seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst, so auch deren Ausdruck, zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehen zu

bleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerze noch frei und in ihrem Ergüsse selig zu sein. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart“ (schon diese Zusammenstellung ist kennzeichnend!). Und Hegel fährt fort: „Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung gibt.“ Man muß sich zu dieser Hegelschen Kennzeichnung vergegenwärtigen, daß es das Zeitalter der nazarenischen Kunstideale war, und daß auf das Mozart-Bild nun vor allem der Gegensatz der mächtigen Erscheinung Beethovens zu wirken begann, durch die der bisherige Spitzenhalter der Entwicklung auf die Romantik zu plötzlich in die kühlere Beleuchtung des Traditionsbewahrers versetzt erschien. Dafür bezeichnend ist ein Briefpassus Moritz Hauptmanns, des klugen, aber etwas philiströsen nachmaligen Thomaskantors, der 1833 schreibt, er habe es bei den letzten Beethovenschen Werken kaum mehr aushalten können: „Und es war, wenn darauf eines von Mozart gemacht wurde, als ob der Friede Gottes über einen käme.“ Und später sagt Hauptmann: „Ein süßer Friede kommt auf mich, weiß nicht wie mir geschah, wenn ich an Mozart nur denke; und ich schäme mich nicht zu sagen, daß in diesem Augenblick, wo ich an ‚Figaro‘, ‚Don Juan‘, ‚Zauberflöte‘ und ‚Cosi fan tutte‘ denke, mir die hellen Tränen über die Backen laufen.“ Ganz ähnlich äußert sich Adalbert Stifter in seinen „Feldblumen“ von 1850.

Diese Mozart-Schwärmerei ist selbst bei dem feurigen Genius Robert Schumann zu verspüren, der bei der großen g-moll-Symphonie Mozarts nichts anderes zu hören vermeint als „griechisch schwebende Grazie“, während wir heute das KopftHEMA eher (wenn ich meine eigene „Geschichte der deutschen Musik“ zitieren darf) als „Flehen gehetzter Nachtgeister“ umschreiben würden.

Kennzeichnend nicht nur für Schumanns Mozart-Bild, sondern zugleich für den Vor-Nietzscheschen Akademismus in der Auffassung des klassischen Altertums ist sein Satz: „Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozartschen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Zeus noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.“ Und immer wird Mozart jetzt mit Raffael verglichen – mit einem Raffael freilich, so einseitig serafisch, wie man ihn damals sah! Es kommt um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer ausgesprochenen Formatverkleinerung, ja

Verniedlichung des Mozart-Bildes; das zeigt sich besonders greifbar auch in der Auffassung der bildenden Künstler von Mozarts Gestalt und Wesen. Man sehe sich doch die zwischen 1856 und 1891, den Zentenardaten, errichteten Mozart-Denkmäler an: während die Originalporträts 1770–1790 von Helbling, Cignarolli, Jos. Lang, Leonh. Posch und Doris Stock den ansehnlichen, kaum mittelgroßen, aber geistdurchglühten, verarbeiteten, schließlich leidenden Mozart phrasenlos gegeben hatten, stellt man jetzt einen ansehnlichen, glatt repräsentativen Schönling dar, konventionell, rokokohaft geschleckt, lächelnd, elegant, manchmal also wirklich nur eine Biskuitkomposition aus Ei, Mehl und Zucker.

Und wie das erstemal Beethovens Auftreten einseitig die vermeintlich apollinischen Elemente an Mozarts Erscheinung gegensätzlich in den Vordergrund gebracht hatte, so geschah es das zweitemal durch die hochromantische Gestalt Richard Wagners.

Der Bayreuther Riese selbst ist bekanntlich ein leidenschaftlicher Mozart-Verehrer gewesen, der z. B. über die „Zauberflöte“ in seiner Abhandlung „Über deutsches Musikwesen“ schon 1841 das schöne Wort geprägt hat, das enthusiastisch die Deutschheit des Wiener Meisters betont: „Mozart selbst schloß sich der volkstümlichen Richtung der deutschen Operette an und komponierte auf deren Grundlage die erste große deutsche Oper: die ‚Zauberflöte‘. . . . Das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.“ Schrieb dies an Mozarts 50. Todestag der Komponist des „Rienzi“, so hat der Polemiker von „Oper und Drama“ zehn Jahre später, als er das Wirkungsfeld für sein kommendes, dichtungentsprossenes „Kunstwerk der Zukunft“ freiräumen mußte, die Akzente bereits völlig anders gesetzt: jetzt ist ihm Mozart der Vertreter der zu überwindenden musikantischen Konzertieroper. Er schreibt: „Für Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn als reinen Musiker dankbar sei oder nicht. . . . So hatte Mozart nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflek-

tierten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Motivierung, dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicherm Maße aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger.“ Man kann sich angesichts dieser Ausführungen nur freuen, daß Wagner solch nur sehr begrenzter Musikhistoriker und begnadeter Musikdramatiker, nicht aber umgekehrt, gewesen ist! Denn er sah nicht, konnte und wollte es in seiner geschichtlichen Situation nicht sehen, daß Mozarts Gipfelleistungen für die Bühne nur eine andere, aber nicht geringere Lösung des musikdramatischen Problems darstellen als die wortbestimmten Wagnerschen Reifewerke: die Oper als vollendetes Kräftespiel von einmaligen Charakteren, die der Musiker als Menschengestalter voll Dichterintuition mit Musikmitteln restlos ausgeformt hat. Zwischen den literarisch betonten Musikdramatikern Monteverdi, Gluck, Wagner und dem anderen äußersten Fall, daß reine Musikanten Opern schrieben, also etwa vom Gepräge Rossinis, Bellinis, Donizettis, zu denen Wagner Mozart stellen wollte, sehen wir diesen heute auf einer dritten, mittleren Linie stehen, zu der auch der Opernmeister Händel, zu der ein Weber und Verdi rechnen: vollendete Menschenzeichnung, aber mit Musik, nicht mit Literaturmitteln erreicht.

Es gehört zu den ironischen Wendungen der Geistesgeschichte, daß das sonnige Nur-Musikantentum Mozarts noch einmal richtigbestimmend durch einen großen Betrachter festgelegt worden ist, der damit – nun aber aus ganz anderen Gründen – den Wiener Großmeister gegen Wagner absetzen wollte: durch Friedrich Nietzsche. In „Menschliches, Allzumenschliches“ (1879, also nach der Abwendung von seinem bisherigen Triebseiner Idol) verherrlicht er „Mozarts Anmut und Grazie des Herzens“, immer unausgesprochen im Bestreben, sich neue Götter zu errichten, die nichts von dem vermeintlich drückenden nordischen Dunst der Nibelheimbereiche kennen. So sagt Nietzsche ebendort: „Mozart findet seine Inspirationen im Schauen des bewegtesten südländischen Lebens; er träumte immer von Italien, wenn er nicht dort war.“ (Wozu man sich erinnere, daß Stendhal richtiger das genaue Gegenteil behauptet hatte.) Oder in einem Brief Nietzsches an Erwin Rohde (1886): „Wir haben helle, harmlose, unschuldige Mozartsche Glücklichkeit und Zärtlichkeit in Tönen nötig.“ Und der Zarathustra-Dichter schwärmt weiter: „... der heitere, sonnige, zärtliche, leichtsinnige Geist Mozarts, dessen Ernst ein gütiger und nicht ein furchtbarer Ernst ist, dessen Bilder nicht aus der Wand herausspringen wollen, um die Anschauenden nicht in Entsetzen und Flucht zu jagen. Oder meint ihr, Mozartsche Musik sei gleichbedeutend mit Musik

des steinernen Gastes? Und nicht nur Mozartische, sondern alle Musik?“

Der Einsiedler von Sils Maria und Turin formt sich also einen Mozart, den er antiwagnerisch mit seinen späten Musik-Laren zusammen sieht, mit dem Bizet von „Carmen“ und dem Peter Gast des „Löwen von Venedig“. Und doch war diese persönliche Vorstellung ein Mozart-Bild, das nicht unzeitgemäß genannt werden konnte, da sich bei einem solchen damals alles zusammenfand, was sich aus der drängenden Tageswirklichkeit des Wagner-Lisztschen „Fortschritts“ in die rückschrittlichen Gefilde eines sanften Akademismus flüchtete. Wie anders der große Däne Sören Kierkegaard damals mit seinem hellstichtigen Enthusiasmus für die Dämonie des Don Giovanni-Meisters! Er leistete als einsamer Außenseiter, was Nietzsche ohne seine Befangenheit im Wagner-Problem zu Mozart auch hätte leisten können – und so geriet Nietzsche in diesem Fall sehr wider Wunsch und Willen in die Front der Durchschnittlichen. Kennzeichnend ist etwa der treffliche Schwabe Heinrich Adolf Köstlin in seiner Musikgeschichte von 1884 mit den Sätzen: „Die Beseeltheit im Verein mit dem Adel der Formgebung giebt über Mozarts Werke einen nicht weiter definierbaren sonnigen Glanz aus, der selbst dem Schmerze, wo er musikalisch dargestellt wird, etwas himmlisch Verklärtes gibt. Mit einem Wort, es kommt bei Mozart das Musikalisch-Schöne zur vollsten und ausschließlichen Darstellung – das verleiht seinen Werken jenen wahrhaft berückenden Zauber, dem kein unbefangenes Menschenkind widerstehen kann. Die vollquellende, mit seelischem Gehalte getränkte Melodie ist Trägerin des Schönen selbst, bei aller sinnlichen Fülle und Kraft abgelöst von der Erdschwere, geistig und leichtgebaut – so wie es eben das Schöne als der Geist in sinnlicher Form selbst ist.“ Ernst Otto Lindner hatte 1864 die Formel geprägt, in Mozart sei „die ganze Welt tonkünstlerisch zu ihrem naiven Ausdruck gekommen“. Emil Naumann (J.) etwa verkündet als Vertreter einer ganzen Gruppe von Autoren 1875: „Während Mozart den Kenner hinreißt und ihn immer neue Tiefen des musikalischen Ausdrucks, immer entzückendere Schönheiten der Form und des reinsten, einschmeichelndsten Wohllautes entdecken läßt, ist er zugleich der populärste unter den Heroen der Tonkunst: so volkstümlich, daß seine Melodien ebensowohl durch die Glockenspiele deutscher Türme und von Spieldosen und Spieluhren reproduziert werden, als in Straßen und Gassen, in Feld und Wald vom Volk selbst gesungen, getrallert, zur Unterhaltung, ja sogar zum Tanz aufgespielt werden.“ Dagegen halte man die Meinung Goethes zu Eckermann rund fünfzig Jahre zuvor: „Meine Sachen können nicht populär

werden – ist denn Mozart populär? ist es denn Raffael?“ Gerade wir heute werden es nicht tadeln, wenn Naumann an Mozarts vielen Seiten gerade die volkstümliche hervorhebt; aber der Unterschied beider Standpunkte ist doch bezeichnend nicht nur für die Blickweise beider Frager, sondern auch für den Abstandswandel: während das Mozart hören einem Goethe noch fortwährend überraschend Neues und Unge-
 wohntes bringen mußte, war das ein Halbjahrhundert später erheblich anders, so daß Mozart Genuß jetzt als Vergnügen an der steten Wieder-
 begegnung mit längst Bekanntem aufgefaßt werden konnte. „Reich mir die Hand, mein Leben“, „In diesen heiligen Hallen“, „Ihr, die ihr Triebe“, „Komm lieber Mai“, „Ein Mädchen oder Weibchen“ – das und noch viel mehr gehörte hundert Jahre nach Mozarts Tode zum Volks-, Haus- und Schulliederbestand der Deutschen und wurde in hunderterlei Transkriptionen geigelt, geblasen und geklim-
 pert, dieser Ausschnitt war auf dem besten Wege, als „absinkendes Kul-
 turgut“ sich ins Unterbewußte unseres Musikbesitzes zu verflüchtigen. Mozart galt damals als Mittelstück des feststehenden „Wiener Drei-
 gestirns“ Haydn-Mozart-Beethoven, in dessen problemlosem Besitz man sich sonnte, Mozart war der legitime Liebling unserer Großtanten ge-
 worden; der Überdruß daran erklärt, daß damals sogar ein neudeutsches Pamphlet unter dem Titel „Mozartheuchelei“ (von Paul Zschorlich) hat erscheinen können. Und auch der Aufführungsstil der Mozartschen Meisterwerke entsprach dem weitgehend: man gab „Figaro“ und „Don Juan“ (kein Mensch sprach mehr von „Don Giovanni“) an den meisten Orten Deutschlands in behäbigem Tempo als biedere Singspiele mit ge-
 sprochenem Dialog und durchschnittlich mit jener feststehenden Rou-
 tine, die besser mit „Schlamperei“ zu übersetzen gewesen wäre. Dazu gehört, daß die damaligen Klavierauszüge seit Neefe und Aug. Eberh. Müller immer nur die Ouvertüre, die Arien und Ensembles, nirgends aber die Seccorezitative boten – diese fielen ja im deutschen Theater überall weg. Bezeichnend ist etwa für Wien, daß Max Kalbeck i. J. 1881 schreiben mußte: „Eine in allen Teilen sorgfältig heraus-
 gearbeitete Aufführung des ‚Don Juan‘ gehört noch immer zu den unbefriedigten Wünschen. . . . Denn es handelt sich dabei nicht um etliche Zutaten und Veränderungen, sondern um einen Bruch mit der traditionellen Schablone überhaupt.“ Diese Erneuerung ist dann in Wien 1887 bei dem Zentenarjubiläum des Werkes auf Grund der Kalbeckschen Übersetzung begonnen worden. Ob Grandaur in Mün-
 chen oder Frh. v. Wolzogen in Schwerin, ob Bulthaupt in Bremen oder andere Dramaturgen und Regisseure sonstwo, das Bewußtsein neuer, strengerer Verantwortlichkeit begann sich gegenüber den Bühnen-

werken erstmals zu regen, und die, wiewohl ungleichwertige, Gesamtausgabe erweckte ähnliche Fragen nach der Werktreue auch für die übrigen Mozartschen Schaffensbereiche. Ich glaube, ein noch entscheidenderes Verdienst um das neue Mozart-Bild als alle Musikphilologie hat da ein großer Künstler gehabt, Richard Strauß, der den drei Buffoopern Da Pontes als Berliner Hofkapellmeister um 1900 ein neues, elektrisches Fluidum, ein faszinierendes Brio zukommen ließ, die Seccos selber mit kühner Freiheit der Motiveinverwebung am Flügel aus dem Stegreif begleitete und so die Interpretation – wenn ein Ausdruck aus der heutigen Technik gestattet ist – erst wieder „auf volle Tourenzahl“ brachte. Darstellungen wie der Don Giovanni D'Andrades, so wie ihn Sleevevogt gemalt hat, bezeugen diesen sozusagen impressionistisch-flockig und zugleich gedankenscharf gesehenen Mozart voll neuentdeckter, elektrisierender Spritzigkeit.

Nun aber erhoben sich auch wissenschaftliche Fragestellungen von grundsätzlicher Art. Die Mozart-Forschung hatte sich jahrzehntelang bei dem Bilde beruhigt, das der hochverdiente Bonner Archäologe Otto Jahn 1855 für den bevorstehenden 100. Geburtstag des Meisters gezeichnet hatte – kritisch räumte Jahn mit manchen anekdotischen Legenden auf, die seit Schlichtegroll, Niemetschek, Rochlitz und Nissen fortbestanden hatten, und setzte doch zugleich unbewußt eine neue Legende an die Stelle der vorigen, die kurz zuvor schon Ignaz v. Seifried geprägt hatte, die von dem Götterliebbling, der von Kindesbeinen an mit jedem Werk die bisherigen anerkannten Leistungen auf dem betreffenden Gebiet sofort aus dem Sattel geworfen habe. Es war also noch der frühe Typ der Heroendarstellung, dem die notwendigen Kenntnisse der vor und neben Mozart gültigen Leistungen fehlte, so daß der Held fast hintergrundslos alles Licht allein erhielt. Andererseits war es später eine arge Vergröberung, zu behaupten, auch Jahn habe nur den „Sonnenjüngling“ Mozart gekannt. Seine Analysen bedeuten schon eine gewaltige Vertiefung gegen die bis dahin üblichen, wenn ja auch seine reaktionäre Stellung gegen Wagner Jahns Farbengebung spürbar dämpft. Wenn man denkt, wie revolutionär neu etwa der Prager Niemetschek bei der dortigen Erstaufführung anno 1783 Mozarts „Entführung“ empfunden hatte, so ist bei Jahn von solchem Konquistadorentum der Mozartschen Kunst nicht gern die Rede – Mozart ist ihm doch bei aller Anerkennung leidenschaftlicher Schmerzakkente mehr der Genius des musikalischen Wohlverhaltens und der mühelose Überflieger der Italiener. Der erste, der hiergegen aus reichem Wissen um die Leistungen des damaligen Italien protestierte, war 1878 bis 1882 Friedrich Chrysander, noch umfassender ist es Hermann Kretzsch-

mar gewesen mit seinem Aufsatz im Peters-Jahrbuch von 1905 „Mozart in der Geschichte der Oper“. Wenn Kretzschmar da zu behaupten wagte, Mozart bleibe in seinem „Titus“ weit hinter den gleichzeitigen Italienern zurück, so erscheint uns diese Relativierung heute schon wieder einigermaßen überholt – und doch hat jene skeptische Revolutionierung ihren großen kritischen Wert gehabt, galt sie doch nicht nur der historischen Gerechtigkeit zwischen den Nationen, sondern auch einer viel tieferen Erforschung dessen, worin denn eigentlich Mozarts Anders- und Besondersein im Vergleich zur damals tatsächlichen Musikumwelt bestanden habe. Man begann nun allgemeiner – es ist dabei auch der anregungsreiche Alfred Heuß mit Ehren zu nennen – das Antlitz des Meisters von vielen verhübschenden Biedermeierübermalungen zu reinigen, man entdeckte überraschend kühne, originelle Züge, die man kaum gehnt hatte. An diesem Punkt verdient der Dresdener Mozart-Forscher Arthur Schurig Hervorhebung, der in seinem zweibändigen Werk von 1913 mit Schärfe, in der Neubearbeitung von 1923 gemildert unter den Illusionen der Otto Jahnschen Idealisierung aufgeräumt und einen nüchtern realen „Mozart“ an deren Stelle gesetzt hat. Es ist hier nicht der Ort, die neuen Bestandsaufnahmen an Tatsächlichem alle aufzuzählen, die bei Köchels Werkverzeichnis samt dessen Neubearbeitungen liegen, die bis ins Kleinste gehende Einflußanalyse bei den Jugendwerken durch die scharfsinnigen Franzosen de Wyzewa und Graf George Saint Foix, die kritische Briefsammlung Ludwig Schiedermairs, alle Kleinforschung in der Zeitschrift der Mozart-Gemeinde, die Urtextausgaben der Berliner Akademie der Künste usw.

Nun aber ist mit größter Wärme und Verehrung der Mann zu nennen, dessen Name in keinem Mozart-Vortrag von fachwissenschaftlichem Anspruch fehlen darf: Hermann Abert. Denn all dieses neue Erkenntnismaterial floß wie in einem Zentralarchiv in seiner hervorragenden Mozart-Biographie von 1919/20 zusammen, die zwar noch dem Namen nach eine vierte Auflage des Jahnschen Werkes sein wollte, in Wahrheit aber etwas völlig Neues gebracht hat – durchsetzt mit ausgezeichneten Gattungsgeschichten, die zu jeder von Mozart bedachten Werkgruppe wahre Entwicklungsstammbäume beitrugen. Vor allem fand sich hier jene neue Mozart-Auffassung durchgesetzt, von der man sagen darf, daß sie recht eigentlich „das Mozart-Bild unserer Zeit“ begründet hat: das unbestechlich „sachliche“ Bild des Musikers, in dessen Schaffen wieder die alte dämonische Größe, das glühend ernste Ringen um die letzten Dinge, das bei aller Formenvirtuosität zutiefst Erlebte des Gestaltens neu entdeckt und bewiesen hervortritt.

Das war ein bewußter Bruch mit jenem 19. Jahrhundert, das mit puppenhaften Gipsbüsten namens Mozart die Konzertsäle und Opernfoyers ausgeschmückt hatte, und es ist begreiflich, daß in Wien ein damals herrschender alter Musikhistoriker hinter dem verlorenen gepflegten Schönling seiner Jugend vernehmlich herklagte. Aber der Neugewinn war doch ein unvergleichlich höherer!

Gewiß kann sich auch die objektivist eingestellte Forschung nie ganz der eigenen Zeitstimmung entziehen. Trotzdem darf betont werden, daß Saint Foix und Abert, in ihrem Gefolge oder ihrer Richtung auch Schurig, Schiedermaier, Rob. Haas, Paumgartner usw. sich auf weit verläßlicheren Untergrund als die früheren Deuter der Mozartschen Erscheinung gestellt haben — nicht nur indem sie über umfassendere und präzisere Material- und Umweltkenntnis verfügten, sondern weil sie sich vor allem auf das im Kern allein wichtige Material stützten: auf die Mozartschen Tonwerke selbst. Gewiß kann auch die Analyse gelegentlich subjektiv vorbeischießen, denn sie geht nun einmal durch das Medium der analysierenden Persönlichkeit hindurch, deren Temperament und Vorüberzeugtheit nie ganz auszuschalten ist. Man höre das gleiche Mozartsche Klavierkonzert das eine Mal von Giesecking oder Cortot, das andere Mal von Edwin Fischer oder Wilhelm Kempff gespielt, dann hat man die ganze Weite der Nüancierungsmöglichkeiten von Spieldosenzierlichkeit bis zu romantischer Ausdrucksinterpretation vor sich! Immerhin wird der kunstwissenschaftliche Analytiker nicht so frei wie der reine Künstler verfahren. H. Abert z.B. ist dadurch, soweit sich heute beurteilen läßt, vor entschiedenen Mißgriffen bewahrt geblieben; hat vielmehr das innere Porträt Mozarts aus den Werken der verschiedenen Altersstufen denkbar zuverlässig zusammengebaut; so verzeichnet er schon in Frühwerken nach sprudelnden Satzbeginnen die baldigen überraschenden Abbiegungen in grübelnde Nachdenklichkeit. Er hebt in Dur-Stücken die „blutziehenden“ Moll-Trübungen und Mozarts rhythmische Energie hervor. Ein anderer Mozart-Kenner jener Jahre hat die diskret „fallenden Schlußpointen“ als Kennzeichen seines dramatischen Stils herausgearbeitet. Oder man denke an die oft anzutreffende Vielthemigkeit der Mozartschen Sonatensätze — das sind objektiv feststellbare Merkmale seiner geistigen Artung, seiner überquellenden Wesensfülle, die über ihn genau so verlässliche und tiefgreifende Aussagen machen, wie gegenteilige Befunde bei anderen Meistern deren sparsame Phantasie und geistige Ökonomie bezeugen würden. Naturgemäß wird es bei der Saint-Foixschen Auffassung zahlreicher sich folgender Stilwenden, die ja nicht nur einen Wechsel der Vorbilder, sondern auch

der Gestaltungsmethoden innerhalb des Mozartschen Schaffens herausmodellieren, schwierig, sich das gemeinsame Band der Dauereigenart Mozarts immer klar zu vergegenwärtigen. Ihr Prinzip ist gewiß alles andere als die Prinzipienlosigkeit gewesen, sie springt uns unverkennbar entgegen, auch wenn sie sich kaum in Begriffe und Worte fassen läßt. Wenn nach solch feinsten Verästelungen der Auslegung auch wieder zum Zusammenbau gedrängt werden muß, so wird dessen Ergebnis nur unvergleichlich plastischer und gestufter herauskommen als zuvor.

Diese Plastik, diese gesteigerte Schärfe der Züge ist vor allem durch kräftigere Striche im Antlitz hervorgerufen. Ich meine damit nicht die grausame Lust, etwaige Schatten der Mozartschen Persönlichkeit hervorzuheben, wie in Vergrößerung der Schurigschen Illusionslosigkeit heuer ein Buch wieder einmal seine Stubenmädelein zu einer Hauptsache hat machen wollen. Eher z. B. das Grundtimbre der Schwermut, für das der neueste Mozart-Biograph, Egon v. Komorzynski, treffend auf all die herrlichen g-moll-Schöpfungen und auf die so besonders persönlich gehaltenen c-moll-Klavierwerke hingewiesen hat.

Die geschilderte Veränderung der Mozart-Auffassung läßt sich auch aus gewissen spürbaren Verschiebungen innerhalb des heutigen Mozart-Repertoires von Konzertsaal und Oper bestätigen – beide hängen wechselseitig zusammen: so ist etwa der im Biedermeier hochbeliebte „Titus“ gegen ehemals stark zurückgetreten, und neben die Mozartschen Klavierwerke sind diejenigen von Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms vorgerückt; dafür gehören beispielsweise die einst fast unbekannten Violinkonzerte jetzt zum eisernen Bestand. Das sind nicht so sehr Geschmackswandlungen als Bedürfnisfragen. Am bemerkenswertesten ist da, wie z. B. Don Giovanni heute spürbar etwas gegen *Così fan tutte* zurücktritt; und warum? Der „Oper aller Opern“ ist ein Jahrhundert romantischer Musikdramen nachgefolgt, die sich durch starke Reizmittel in der Schätzung des großen Publikums nach vorn gedrängt haben, während Mozarts „Operaséria“-Anteile manchen Hörer bereits etwas historisch anmuten. „*Così fan tutte*“ aber steht jetzt als ein *Opus sui generis unicum* in endlich entdeckter Herrlichkeit da – ein Triumph vollendeter Stilreinheit des Wiener Rokocos, als ideale Vertreterin der moralinfreien Musikkomödie, als vielleicht lebendigstes Abbild der Mozart-Mythe, wie wir sie heute ahnen mit ihrer gefährlich-erotischen, heiter-skeptischen Ironie. Joseph Gregor hat den Gründen dieser neuen Hochschätzung überzeugend nachgeforscht.

Diese Verdunkelung und Vertiefung des Mozart-Bildes zeigt sich auch in der dichterischen Mozart-Gestaltung. Von Mörikes Novelle

über die Prager Reise bis zu Karl Söhle einschließlich wächst aus anekdotischem Grunde ein liebenswerter, mehr harmloser als zunächst bedeutend wirkender Mozart auf, in den eine gütige Laune der Vorsetzung den himmlischen Musikanten hineinversteckt hat. Wenn manchem heut dies Mörikesche Mozart-Bild nicht mehr ganz genügen will, so eben, weil es mit seiner Zeit allzu eng stilverbunden war. Erst in unserer Generation hat sich das dichterische Mozart-Bild entscheidend gewandelt: so in der „Requiem“-Novelle der Susanne Trautwein und vor allem in dem „Requiem“-Drama des Jenaer Juristen Heinrich Gerland, das ich für die bedeutendste bisherige Mozart-Dichtung halte: hier ist von vornherein Mozarts Gestalt in allen Fasern von dämonischer Schicksalsgewalt umwittert, hier ist sie einmalige Trägerin eines wahrhaft gedankentrunkenen Todesmythos geworden. Man darf dieses neue, vertiefte Mozart-Bild nicht für eine einfache Zeitmode halten, die sich an die Stelle des biedermeierlichen optimistischen Bildes gesetzt habe und als ein Irrtum so gut wie jenes vorige angesehen werden könne, gewissermaßen als bloße Geschmacksverschiebung. Sondern es ist doch wohl so, daß das neue Mozart-Bild des 20. Jahrhunderts als ein gewonnener und erarbeiteter Kenntniszuwachs zu demjenigen des 19. Säkulums hinzugekommen ist. Beide stehen nicht einfach nebeneinander zu beliebiger Auswahl je nach Lust und Stimmung des einzelnen Hörers und Verehrers, sondern sie ergänzen und überdecken sich auf ganz eigentümliche Weise. Man kann das Verhältnis beider etwa so bestimmen: gewiß, wir haben durch schärferes Hineinhören und durch analytisches Abheben der Mozartschen Sondersprache vom damals Zeitüblichen den dämonischen Menschen und Künstler Mozart wiederentdeckt; aber es wäre verkehrt, darüber alles Seraphische, Geordnete, Heitere seiner Kunst zu unterschätzen oder gar als unwesentlich wegschieben zu wollen.

Hier gilt es, gerade von Mozart her, auch zu einer Klärung der Zweiheit des Apollinischen und Dionysischen zu gelangen. Einmal kommt zum Glück weder der eine noch der andere beider Künstler-typen jemals hundertprozentig chemisch rein vor, sondern stets in Mischungen, wobei nur die Anteilquoten und damit die Setzung der Hauptbetonung wechseln – selbst bei Mozart möchte man manchmal von Satz zu Satz einer Symphonie, vom Durthema zum Mollthema innerhalb eines Satzes das Vorzeichen, ob mehr apollinisch oder mehr dionysisch, vertauschen. Vor allem hüte man sich, in diese Artunterschiede Wertunterscheidungen einzumischen! Gewiß, als Nietzsche 1870 mit unter dem Einfluß des Wagnerschen Prophetentums dem „bloß noch“ apollinischen, um nicht zu sagen, zu Akademismus und Aufklä-

rung verwiesenen Euripides und Sokrates die dämonische Dionysiermythe von Aischylos und Heraklid entgegengesetzte, waren ihm das noch Wertunterschiede – neun Jahre später, wie wir sahen, gab er dem neuen Gotte Mozart alle Königsinsignien eines Apolliniertums, das nun über die Mänadik des alten Weingottes triumphierte. Darum: wenn wir Mozart höchste Ehren zuschreiben, so darf er nicht ein geringerer Mozart heißen, dem wir auch Ordnung, Heiterkeit, Klarheit zuerkennen. Und umgekehrt: wir dürfen Mozart nicht, weil er uns ersten Ranges dünkt, zum Dionysier um jeden Preis stempeln wollen und ihn dort mit tragischem Pathos beschweren, wo er sprühend heiter zu spielen ist.

Gerade weil wir den Anteil des Chaotischen, Dämonischen, Pessimistischen in Mozarts Natur scharf erkannt haben, ergibt sich die stilhafte Harmonie, die edle Formenbändigung, die blühende Seligkeit seiner Werke doppelt als Charakter und Kunstleistung, als Lebensaufbau eines der größten Menschen unseres Volkes, den wir deshalb ganz besonders lieben und verehren und anderen Völkern als den unsern stolz vor Augen halten dürfen. Denn er zeigt gerade solche erworbenen und erarbeiteten Eigenschaften in der Vollendung, die unsere Gegner und die Nichtkenner deutschen Wesens uns gern als weltenfern absprechen: die „Maze“ und „Fuoge“, die zarte Diskretion, die kluge Zurückhaltung, die Ausgewogenheit zwischen Rahmen und Inhalt bei aller drängenden Fülle des zu Sagenden, eben: die Klassizität. Unsere Feinde höhnen wohl: ja, so war Deutschland in solch seltenem Höchstfall vielleicht hie und da vor hundertfünfzig Jahren! Nein, die wirklich lebendige und allgemeine Mozart-Verehrung bei uns, die ja nicht bloße Kalenderbeflissenheit an Jubiläumstagen ist, beweist, daß wir auch heute noch so sind, daß wir nicht nur einen angeblich klotzigen Teutonismus in uns haben und hegen. Und wenn unser Mozart-Bild unbewußt darauf zielt, all diese Feinheit, Vornehmheit, Klugheit Mozarts neben und über seine blühende Anmut und himmlischen Gottesgaben zu stellen, so spricht das unserem heutigen geistigen Deutschland vielleicht kein ganz schlechtes Zeugnis aus. Es wird Aufgabe der Zukunft sein, diese Gerichtsprobe der Mozart-Pflege immer noch besser zu bestehen.

An diesem Punkt erhebt sich wie von selbst die Frage, in welcher Richtung sich wohl künftig das Mozart-Bild entwickeln werde und welche Aufgaben sich zu diesem Ziele der kommenden Mozart-Forschung darbieten. Ich glaube, daß uns weniger als weitere biographische und bibliographische Daten immer eingehendere Einzelerforschung der Werke an sich und in ihrem gegenseitigen zeitgeschichtlichen Zusammenhang not tut. Während über die Entwicklung der Frühwerke

minutiöse Forschungen vorliegen, sollte man nun jetzt vor allem von den letzten Reifewerken aus rückwärts schreiten und sie formell wie harmonisch immer tiefer schürfend analysieren, und zwar vor allem *sub specie* der Mozartschen Gestaltungspsychologie. Hier könnte vermehrte Kenntnis der Werkbeziehungen untereinander noch zu mancher Entdeckung Anlaß geben; um nur einige Beispiele zu nennen: zwischen dem D-dur-Flötenkonzert und Blondchens Arie „Welche Wonne, welche Lust“, zwischen einer Ilia-Arie, dem Andante der g-moll-Symphonie und Taminos Bildnisarie, zwischen Holzbauers „Wenn das Silber deiner Haare“, dem Mozartschen Hornkonzert Köchel 447 und der Sarastro-Arie „O Isis und Osiris“, oder zwischen Mozarts Lied „An Chloe“ und mehreren seiner anderen Vokal- wie Instrumentalwerke schlagen sich solche Beziehungsbrücken, die sich gegenseitig sinnvoll zu erhellen vermögen.

Dann wäre z.B. eine Darstellung der Mozartschen harmonischen Neuheiten, seiner aus dem Barock übernommenen, aber neu geprägten Sept- und Nonakkordketten, dann seiner Chromatik und deren Überspringen zumal auf Schubert und Spohr hin vonnöten und förderlich als ein Hauptkapitel der noch ungeschriebenen Höhengeschichte unserer deutschen Harmonik mindestens von Schütz und Bach bis zu Schubert und Wagner. Ich stelle mir vor, jene noch außerordentlich zu verfeinernde Kenntnis des Mozartschen Personalstils müßte zu einem Grade der Sicherheit gelangen, der es einmal ermöglichen wird, in so umstrittenen Fragen der Echtheit wie heute etwa beim Es-dur-Violinkonzert und dem Adelaide-Konzert, im Verlauf des „Requiems“ oder bei der Ballettmusik „Die Rekrutierung“ zu völlig sicherem Ja oder Nein zu gelangen. Eine der wichtigsten Aufgaben aber wird es sein, eine Persönlichkeit wie Mozart für die Rassentypologie, die deutschen Stammesfragen und die Erforschung des deutschen Nationalcharakters sowie ihre Stellung im gesamtabendländischen Konzert immer tiefer zu begreifen und auszuschöpfen.

Alfred Orel hat die glückliche Formulierung gefunden: „Mozarts deutscher Weg“; darunter läßt sich zweierlei verstehen: einmal Mozarts geradliniger Weg aus der gegenreformatorisch überfremdeten Jugendwelt zu immer bewußterem Bekenntnis seines Deutschtums – Mannheim, Paris, Entführung, Zauberflöte bilden die Hauptstationen für den immer stärkeren Durchbruch seiner individualistischen Sonderartung durch alle Schichten fremder Kunstformeln hindurch. Allerdings suche man die „Deutschheit“ bei Mozart nicht als patriotische Phrase, sondern in ihrer schwerstwiegenden Bedeutung: all ihre schillernde Zwischenfarbigkeit, auf der einen Seite den schier grenzenlos

ausgreifenden Weltzdrang und auch wieder die grübelnde Innenschau, den Hang zum Irrationalen und Metaphysischen, aber auch rein musikalisch das liedhafte Aussingen seines Herzenstons voll ewiger Jünglingssehnsucht und im keuschen Überschwang der Naturseligkeit. Zum andern heißt „deutscher Weg“ Mozarts deutscher Leidensweg – d. h. es gilt ein immer klareres Erkennen, wie schwer es die Mitwelt allezeit unseren größten und treuesten Söhnen gemacht hat. Das bedeutet vor allem eine kulturpolitische Lehre für Gegenwart und Zukunft, die man immer deutlicher in der Praxis anzuwenden lerne: es genügt nicht, den Überdurchschnittlichen erst hundert oder hundertfünfzig Jahre nach seinem Tode zu verherrlichen; sondern man begreife seine Größe schon bei Lebzeiten und mache es den schöpferischen Menschen, solange sie noch selbst etwas davon haben, ein wenig schöner und leichter als ehemals!

Doch zurück zu den fachlichen Aufgaben der Mozartforschung! Wie uns fast durchgängig Untersuchungen der Stil-Ausklänge fehlen, so würde auch im Fall Mozarts eine allgemeine Nachgeschichte seiner musikalischen Auswirkungen wesentlich sein – so finden sich in der Pariser Schreckensoper „Camilla“ des Italieners Fernando Paer ganze Figaro-Szenen nachgebildet –, es seien dafür dann alle großen deutschen Meister, Beethoven wie Schumann, Brahms wie Reger genannt, wozu meine heutigen Ausführungen nur eine schmale Seitenskizze darzustellen vermögen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß erst noch künftiges Schaffen hierzu wesentliche Beiträge liefern wird, weil Mozarts geschichtliche Aufgabe sich im Grunde niemals erschöpfen und erledigen kann. Im Gegenteil: wirklich lebendiges Verstehen der Aufgaben des Mozart-Schrifttums wird immer da, wo sich Ansätze zum Starrwerden einer Mozart-Tradition und Mozart-Auffassung zeigen sollten, gegen solche Kanonisierung angehen und den Nachwuchs dazu anhalten müssen, solche festwerdenden Tafeln zu zerbrechen, weil einzig im Wandel, in der blutvollen Entwicklung die Garantie fortzeugenden Kunstlebens liegt.

Darum scheiden wir vom heutigen Mozart-Bilde nicht mit dem selbstgewissen Gefühl, „wie wir's so herrlich weit gebracht“, sondern im Gegenteil mit der aufrichtigen Hoffnung, auch hierin dermaleinst von unseren Kindern und Enkeln kräftig mattgesetzt und überholt zu werden. Denn wichtiger, als daß wir „recht behalten“, ist, daß die ewigen Meister, um die wir es uns in ehrlichem Bemühen sauer werden lassen, in unverminderter Ausstrahlungskraft immer neue Lebenskeime aussenden können zum Heil künftiger Geschlechter.

Siegmond von Hausegger

Drei Eigenschaften gilt es in Siegmund v. Hausegger zu verehren: den bedeutenden Komponisten, den großen Dirigenten sowie den beispielhaften Musikerzieher. Alle diese Fähigkeiten entspringen einer gemeinsamen Wurzel, der wesenhaft deutschen Musikgesinnung. Was dem Leben und Wirken dieses Mannes jene bestimmende Grundrichtung gibt, von der er, ein Vorbild künstlerischer Unbeirrbarkeit, um keines Schrittes Breite abgewichen, ist die klare, im Bewährungsfeuer der Überzeugung gehärtete Grundanschauung von Wesen und Aufgabe der Musik. Siegmund v. Hausegger hat diese bereits im Vaterhause empfangen. Als Sohn des Grazer Musikschriftstellers Dr. Friedrich v. Hausegger, der mit seinem Buche „Die Musik als Ausdruck“ der mechanistischen Ästhetik eines Eduard Hanslick (J) von der Musik als „tönend bewegter Form“ eine unmittelbar vom Innerlichen ausgehende Kunstauffassung entgegenstellte und verfocht, trat der junge Musiker frühzeitig ein Geisteserbe an, das er nicht nur in Treuen gewahrt, vielmehr hundertfach durch die eigene künstlerische Tat neu erworben, erweitert und bestätigt hat. Siegmund v. Hauseggers gesamtes Leben ist ein Leben für die deutsche Musik gewesen, und zwar ein Einsatz in den Brennpunkten des Kampfes um hohe und höchste Güter des deutschen Geistes. Denn große und erhabene Ziele mußten es sein, wenn Siegmund v. Hausegger, von der metaphysischen Aufgabe der Kunst durchdrungen, sich an ihnen entzünden sollte. Stets ist für ihn die Blickrichtung auf das Wesentliche maßgebend gewesen. Wechslergeschäfte auf dem lauten Markt der Mode hat er nie betrieben, unbekümmert um den billigen Vorwurf, „unmodern“ zu sein.

Siegmund v. Hausegger hat es selbst einmal ausgesprochen, daß Elternhaus und Heimat den Nährboden abgaben, aus dem der werdende Künstler die entscheidenden Kräfte seines geistigen und seelischen Wachstums gewinnt. Durch diese beiden Elemente wird gleichsam die Tonart bestimmt, in der das künftige Lied des Lebens erklingen mag. Zwei Schicksalsgaben sind es gewesen, denen der Künstler die bestimmende Richtung seines Lebens zu danken hatte: die Erziehung im elterlichen Heime und der landschaftliche Zauber seiner Grazer Heimat.

Die sommers in das Blütenmeer ihrer Gärten versunkene Stadt, überragt vom umwaldeten Schloßberg, durch die als Sendbote ferner Schneegipfel die gebirgsgrüne Mur strömt, ließ frühzeitig das kindliche Gemüt jene Verbundenheit des menschlichen Erlebens mit den Eindrücken der Natur ahnen, die für den Komponisten nachmals so oft Anlaß schöpferischen Gestaltens werden sollte. Im Elternhause besaß die Musik eine dauernde Heim- und Pflegestätte. Regelmäßig wurde hier musiziert. Bei diesen Hauskonzerten, die einen stattlichen Kreis von Künstlern und kunstverständigen Liebhabern um den vorzüglich klavierspielenden Hausherrn und die mit einer schönen Stimme begabte Hausfrau scharten, empfing das Kind – zunächst vom Nebenzimmer aus – die ersten musikalischen Eindrücke. Daß diese nicht ohne Widerhall blieben, zeigt der Versuch, sich am Klavier in ersten freien Fantasien zu ergehen. Nach vollendetem sechsten Lebensjahre tritt der Knabe in die musikalische Schule des Vaters, der ihm jedoch nicht bloß Lehrer, vielmehr zugleich Freund und Berater geworden ist. Natürliche Begabung und Erziehung konnten sich so aufs harmonischste durchdringen. Es lag im Zuge der Kunstanschauungen Friedrich v. Hauseggers, daß er den Sohn, dem die Musik weniger eine virtuose Fertigkeit als vielmehr alldurchdringende Lebensäußerung bedeuten sollte, vor der Einpressung in reine Fachlichkeit, vor Erstarrung in einem engbegrenzten Musikertum zu schirmen trachtete.

Naturgemäß zielte der lebhafte Wunsch des Vaters dahin, der Sohn möge in einer späteren Komponistenlaufbahn jenes hohe Glück des künstlerischen Schaffens finden, das Friedrich v. Hausegger, der sich in der Jugend zum Brotstudium der Jurisprudenz gezwungen gesehen hatte, versagt geblieben war.

Gewiß ist es für die künstlerische Entwicklung Siegmund v. Hauseggers von weittragender Bedeutung geworden, wenn ihn der Vater immer wieder auf die unmittelbare Beziehung zwischen Kunst und Leben, jedoch auch zwischen Kunst und Charakter hinwies. Nichts hätte der väterlichen Betreuung ferner gelegen, als einen abstrakten Theoretiker oder blutarmen Ästheten heranzubilden. Früh schon leuchteten dem werdenden Künstler jene Gestirne auf, die seinem Schaffen und Wirken unverrückbare Richtungsweiser geworden sind: Bach, Beethoven, Richard Wagner und Anton Bruckner, dessen 5. Symphonie bekanntlich ihre Uraufführung in Graz erlebte. In diesen Genien lernte der junge Hausegger nicht nur erhabene musikalische Vorbilder kennen, denen es künstlerisch nachzueifern galt; hier begegnete er zugleich jenen charakterlichen Werten und Tugenden, die den Menschen Siegmund v. Hausegger auszeichnen. In dem kämpf-

ferischen Einsatz des Vaters gegen eine im innersten Wesen undeutsche Musikästhetik sowie in dessen Bahnbrechertum für die damals noch leidenschaftlich umstrittene Kunst Richard Wagners, die der Sohn heißen Herzens miterlebte, erstarkte überdies das Bewußtsein, daß es ein bequemes Genießen oder lässiges Gewährenlassen für denjenigen nicht geben kann und darf, der sich dem Banner eines Ideals verschworen hat. Dazu kamen, ebenfalls dargetan am Beispiel des auch politisch hervortretenden Vaters, die Eindrücke jener Fehden, die der deutschgesinnte Österreicher im damaligen Kaiserstaate zu bestehen hatte und die sich in Graz unmittelbar vor den Augen des Jünglings abspielten, dessen Neigung auf den obersten Klassen des Gymnasiums immer mehr in den Bann der nordisch-germanischen Sage und Geschichte geraten war. All diese Dinge sind sowohl für die menschliche Haltung Siegmund v. Hauseggers wie für sein künstlerisches Schaffen, im Sinne großer Grundthemen, maßgebend geworden.

Mensch und Künstler lassen sich bei diesem Meister nicht trennen. Ihre gegenseitige Durchdringung formt sich zum Bilde einer Persönlichkeit, deren Lebensbahnen in klaren, reinen und zielbewußt geführten Linien verlaufen. Überraschungen und Sensationen fehlen wie alles, was sonst mit der Würde der Kunst unvereinbar wäre. Lauterkeit der Gesinnung und innere Wahrhaftigkeit sind die eigentlichen Prägestempel des Hauseggerschen Wesens. Stets hat der Künstler seine höchste Aufgabe darin erblickt, der Stimme seines musikalischen Gewissens zu folgen, das zugleich der Ruf eines inneren Ethos gewesen ist. Erprobt und gestärkt hat sich dieses Musikgewissen am Rückhalt einer unbestechlich deutschen Musikgesinnung; deutsch nicht in der äußeren Gebärde, sondern im innersten Sein. Siegmund v. Hausegger hat daher sehr wohl zu unterscheiden gewußt zwischen einer lediglich „patriotischen“ und „nationaler“ Kunst. Alles, was er geschaffen, gehört der letzteren höheren Gattung an, die, nach einem schönen Worte Hans Pfitzners, nichts anderes darstellt als eine „Selbstbesinnung auf das eigene Wesen“. Wundervolle Kräfte der Zuversicht, einer unbesieghchen Gewißheit, daß deutsche Art und Kunst niemals untergehen könne, sind dem Meister aus dieser inneren Einkehr zugewachsen. Er ist damit, gerade in den Jahren drohender Zersetzung, Entseelung und Entdeutschung unserer Musik ein Hort des Vertrauens für viele geworden, die – von seinem Vorbild befeuert – treu zur Fahne standen. Wer etwa die Münchener Kampfsjahre nach 1920 miterleben durfte, weiß, was für ein befreiender Jubel die Reihen durchwogte, wenn Hauseggers Deutung der geliebten Werke eines Beethoven, Bruckner, Liszt oder Reger uns den Geist dieser Meister aus berufensten Händen

empfangen ließ. Ein gewisser Klüngel von Musik-Intellektuellen lief allerdings Sturm gegen den Mann, dessen gesamtes Wirken ein glühendes Bekenntnis zum eingeborenen Deutschtum als der Wurzel seiner Kraft bedeutete. Derartige Anfeindungen, vor allem von Verächtern des Romantischen, hat Siegmund v. Hausegger immer wieder erfahren müssen, denn sein Glaube an eine übersinnliche Sendung der Musik war den Nüchternheitsaposteln der Sachlichkeit ebenso eine Unbegreiflichkeit wie jenen Leuten, die in der Musik lediglich einen bequemen Zeitvertreib, im Konzert bestenfalls ein gesellschaftliches Ereignis zu finden hofften. Schon als Dirigent der Münchener Volks-Symphoniekonzerte und der „Modernen Abende“ des Kaim-Orchesters hatte der junge Kapellmeister durch den Ernst, die Folgerichtigkeit und Kühnheit seiner Programmgestaltung Aufsehen erregt. Hatte er es doch zur Bedingung gemacht, niemals ein Konzert dirigieren zu müssen, das seinen künstlerischen Überzeugungen widerstritt. Als ihm dann im Jahre 1903 die Leitung der Frankfurter Museumskonzerte übertragen wurde, schritt Siegmund v. Hausegger auf der von ihm eingeschlagenen Bahn weiter. Kurzerhand brach er in Frankfurt mit jener beliebten und bequemen Programmschablone, die den Hörer zu weiter nichts als einem oberflächlichen „Genießen“ verpflichten wollte. „Kunst ist kein Amusement, der Gesellschaft als verfeinerter Luxusartikel dienstbar. Sie ist die hellste Emanation des menschlichen Geistes und deshalb mit der wichtigste Kulturfaktor. Daraus erwächst jedem Künstler die Pflicht, sich ihrer Würde stets inne zu sein, sowie sich ihre im höchsten Sinn erzieherische Bedeutung vor Augen zu halten.“ Diese Erklärungen, denen der Dirigent, der bei aller schriftstellerischen Begabung niemals ein Freund bloßer Worte gewesen ist, sofort die entsprechende Tat folgen ließ, mußten gleich einer Kampfansage wirken. In echt Hauseggerschem Idealismus forderte er, der vom Künstler ein Höchstes verlangte, auch vom Publikum die unerläßlichen Voraussetzungen des guten Willens, der inneren Bereitschaft sowie der Achtung vor dem Kunstwerk. Das Element des Virtuosen wurde in seinen Vortragsfolgen zurückgedämmt zugunsten des Symphonischen. Jedes der von Hausegger gestalteten Programme stellte nicht nur dem Dirigenten, zugleich auch dem Publikum eine Aufgabe im Sinne einer Erziehung zur Musik. Bald sahen sich die Hörer eingeführt in den Persönlichkeitsstil eines einzelnen Meisters, bald erhielten sie Kunde vom Entwicklungsgang der Musik und von den über weite Epochen hinüber reichenden Zusammenhängen, oder sie lernten Gegensätze kennen, die dazu angetan waren, tiefere Einblicke in die jeweilige Eigenart einzelner Großer im Reiche der Tonkunst zu

gewähren. Die Zusammenstellung einer Vortragsfolge ohne die Lebensader einer künstlerischen Planung, des leitenden Gedankens war für den Dirigenten Siegmund v. Hausegger ein Ding der Unmöglichkeit. Dem Wunsche eines gewissen Teils des Publikums nach „Abwechslung“ oder „Zerstreuung“ setzte er ein kategorisches Gebot der „Sammlung“ entgegen. Zu Zugeständnissen irgendwelcher Art hat sich seine Standpunktstreue niemals bereden lassen. Frühe schon dämmerte dem Leiter der Münchener Volks-Symphoniekonzerte die Erkenntnis auf, daß das Eigenste unseres Wesens, die deutsche Musik, nicht das Privileg einer Anzahl Bevorrechteter sein könne, sondern Besitztum aller werden müsse, die Verlangen danach fühlten. Ebenso dringend wußte der Mahner freilich auch vor einer Überfütterung mit Musik zu warnen.

Nach Frankfurt galt die weitere Dirigententätigkeit des Meisters den Symphoniekonzerten des Blüthner-Orchesters in Berlin (1910-1915) sowie den Philharmonischen Konzerten in Hamburg (1910-1920). Dabei gelang es ihm, in Berlin hauptsächlich die Jugend in den Bann seiner Konzerte zu ziehen und ebenso für das Musikleben in Hamburg bahnbrechende Kulturarbeit zu leisten, wo er unter anderem die „Brahms-Stadt“ für den bewunderten Bruckner gewann. Bemerkenswert ist neben der eifrigen Pflege des ewigen Vorrats deutscher Musik, den Hauseggers Entdeckerfreude übrigens durch manches „Stiefkind“ der allgemeinen Geltung bereicherte, ein nicht minder unentwegter Einsatz für das Schaffen der Zeitgenossen. „Jedem Streben, das sich mit Begabung und Können verbindet, muß freie Bahn geschaffen werden, nicht nur um seiner selbst willen, sondern zu allererst, weil dem künftigen Genius Siegespforten errichtet werden müssen. Wann und woher er kommen wird, wissen wir nicht; vielleicht wird er im ‚Säuseln des Windes‘ sich verkünden, das wir nicht überhören dürfen.“ Allen Elementen der Vernüchterung und Zersetzung hat sich allerdings dieser Künstler, dem die Musik edelsten Ausdruck des Menschentums bedeutete, mit kompromißloser Entschlossenheit und Festigkeit widersetzt; diesen unholden Geistern Einlaß zu gestatten, wäre ihm gleichsam als Verrat an den Voraussetzungen der eigenen seelischen Existenz erschienen.

Die Krönung der Hauseggerschen Dirigentenlaufbahn ist schließlich die Münchener Zeit geworden (1920-1938). Unter der genialen Stabführung des Mannes, dem Musikmünchen bereits um die Jahrhundertwende die Erstaufführung von Bruckners 8. Symphonie zu danken hatte, sind die Münchener Philharmoniker zu einem der führenden deutschen Orchester zusammengeschweißt worden, zum weithin be-

kannten, Ruhm und Ruf auf zahlreichen Konzertreisen mehrenden „Bruckner-Orchester“. München selbst aber errang sich vor allem durch die Bruckner-Freudigkeit dieses wahlverwandten Deuters Ansehen und Überlieferung einer ausgesprochenen Bruckner-Stadt. Die denkwürdige Aufführung der „Neunten“ in der Urgestalt, der Hausegger zum Vergleich die bisher übliche Fassung gegenüberstellte, ist zum Ausgangspunkt für den Umschwung in der gesamten Bruckner-Pflege geworden, die sich nunmehr, durch das Münchener Beispiel ermuntert, zu den Originalfassungen bekannte. Als den Gipfelpunkt seines Wirkens für Anton Bruckner mußte Siegmund v. Hausegger jenen Tag empfinden, da er 1937, beim Einzug der Bruckner-Büste in den Ehrensaal der Regensburger Walhalla, in der Minoritenkirche, deren gotische Basilika eine den klanglichen und geistigen Ausmaßen der Symphonie wundervoll gemäße Umwelt erstehen ließ, des Meisters „Fünfte“ dirigierte: das unvergeßliche Erlebnis der Regensburger Festtage.

Mit seinen Münchener Dirigentenverpflichtungen hatte Siegmund v. Hausegger zugleich als Präsident der Münchener Akademie der Tonkunst die Leitung einer der großen deutschen Musikhochschulen übernommen. Ich habe mich oft gefragt, was damals, im Jahre 1920, den achtundvierzigjährigen Meister bewogen haben mag, einen Hauptteil seiner Lebensarbeit fortan musikpädagogischen Zielen zuzuwenden, zumal schon der Dirigentenberuf ihn zu einem zeitweise schmerzlichen Verzicht auf die schöpferische Tätigkeit, die auf die Erholungspausen verspart werden mußte, genötigt hatte. Musikerzieherisch hatte er freilich bereits als Musikschriftsteller, als Erklärer der darzustellenden Werke und musikeistiger Programmgestalter gewaltet. Gewiß ist ein Mann wie Hausegger nicht an die Spitze der Münchener Akademie der Tonkunst getreten, um ein etwa in ihm steckendes Stück Schulmeister zu befriedigen: Der Grund lag tiefer. Er wurzelte im Kern seiner Natur. Es war das eingeborene Verantwortungsbewußtsein allem deutschen Wesen gegenüber, das seine Gewissenstimme dahin erhob, er dürfe sich einer solchen Aufgabe, zumal in den kritischen Jahren der Gefährdung durch die Elemente der Zersetzung, nicht entziehen. Mit seinem gesamten Schaffen und Wirken, mit Leib und Seele ihr ergeben, fühlte sich Siegmund v. Hausegger geradezu persönlich verantwortlich für das Schicksal der deutschen Musik und insbesondere für die Art und Weise, wie sich dieses Schicksal in Hand und Herz der Nachwuchsgeneration gestalten solle. Um der deutschen Jugend Wegweiser und Hort art-eigenen Musikempfindens zu werden, hat der schöpferische Künstler

in Hausegger Jahre seines Lebens, und zwar Mannesjahre der besten Kraft und höchsten Reife, bewußt geopfert, beseelt von der felsenfesten Gewißheit, auch damit ein Innerstes und Unmittelbarstes seines Wesens einzusetzen. Bedeutende und heute berühmte Komponisten, Dirigenten und Instrumentalisten sind denn auch aus seiner Schule hervorgegangen. Denn in der Heranbildung von musikalischen Persönlichkeiten, nicht etwa eines einseitigen Spezialistentums hat Hausegger stets das Hauptziel seiner Erziehungsarbeit gesehen. Stilbildung ist eines der vornehmsten Gebote seines Unterrichts gewesen. Die Entfaltung einer wahrhaft deutschen Musikgesinnung war grundlegende Selbstverständlichkeit. Eine besondere Liebe galt dabei der Schulung von Konzertdirigenten sowie dem Ausbau eines Orchesterswesens, das sich auf dem Felde der symphonischen Musik mit ebenso viel Sicherheit und Stilbewußtsein zu bewegen vermochte wie im Aufgabenkreis der dramatischen Musik. Beim Dirigierunterricht lag der Schwerpunkt auf der lebendigen Vorführung am Klavier, in der die musik- und geistsprühende Persönlichkeit des Lehrers, eines Meisters im Partiturspiel, allerdings auch Unvergleichliches an den Schüler weiterzureichen hatte. Vor allem, hat in solchen unvergeßlichen Stunden die einzigartige Persönlichkeit des Lehrers dem Schüler mit einer formalen, musikalischen und gedanklichen Durchleuchtung des Kunstwerkes zugleich jene Ehrfurcht ins Herz zu senken vermocht, die dem Genius als dem Vollzieher einer erhabenen Sendung ziemt. Denn erst mit dieser Ehrfurcht wird, nach Hauseggers Überzeugung, dem Künstler jene Voraussetzung zuteil, die ihn allein befähigt, als Nachschaffender nach den letzten Tiefen einer großen Schöpfung zu schürfen.

Herzpunkt des Hauseggerschen Wesens ist freilich stets der schöpferische Künstler geblieben. Des Meisters kompositorisches Schaffen prunkt allerdings nicht mit zu schwindelnden Zahlenpyramiden getürmten Opusnummern; allein nicht die Masse des Geschaffenen, der Gehalt ist das Entscheidende. Da es der Künstler nicht über sich zu gewinnen vermochte, sein Wesen gleichzeitig in mehrere Tätigkeiten zu zerspalten, weil er das, was er tat, immer ganz tun mußte, kam für ihn ein schöpferisches Gestalten, das nur „nebenbei“ hätte geschehen können, nicht in Frage. Daher finden sich zwischen der Dirigenten- und Musikerziehtätigkeit in nahezu periodischer Wiederkehr Lebensabschnitte, die ausschließlich dem kompositorischen Schaffen gehören. In solchen Zeiten musikalischen Schöpfungstums entstanden in der Tat Werke, die wirklich geschrieben werden mußten, weil sie nichts Geringeres als notwendige Befreiungen der Seele von ihrem innersten Zwange darstellen. Sie sind gewissermaßen im unmittelbaren Auftrag

der zu künstlerischer Formung drängenden Erlebniskräfte geschrieben. Hauseggers strenges Sichtungsvermögen hat nie Unwesentliches oder Unfertiges dem Licht der Öffentlichkeit überantwortet. So wird jede schöpferische Äußerung, vom Lied bis zur Symphonie, notwendiges Glied für die Erkenntnis der Gesamtpersönlichkeit. Man kann diesem Werk unmöglich bequeme Kostproben entnehmen, um es sich sozusagen im Extrakt einzuverleiben. Wer den Komponisten Siegmund v. Hausegger kennen lernen will, muß sich schon mit der Summe des von ihm Geschaffenen auseinandersetzen.

Der Meister hat einmal zwei Wege unterschieden, die jedem musikalischen Schaffen gewiesen seien: von der Musik zum Leben und vom Leben zur Musik. In leuchtender Größe verkörpert sich dieser erste Musikercharakter in Genien wie Mozart oder Schubert, die Inkarnationen ihrer Kunst, „Musik an sich“ zu sein scheinen. Ihnen stehen in Beethoven und Wagner Männer gegenüber, die sich von der Fülle und Überfülle ihres menschlichen und geistigen Erlebens zum Ausdruck in der Musik gedrängt sahen, um darin das Tiefste ihres Wesens zu offenbaren. Es liegt im Zuge der bereits geschilderten Künstlerpersönlichkeit Siegmund v. Hauseggers, wenn diese sich hauptsächlich durch das Vorbild der letzteren gefesselt und zu eigenem Schaffen angeregt fühlte. „Meist war für mein Komponieren nicht ein rein musikalischer Anstoß maßgebend, sondern fast immer ein dichterischer Gedanke, ein Natureindruck oder menschliches Erleben“: mit diesen Worten halten wir den Schlüssel zum Wesenscharakter der Hauseggerschen Inspirationskräfte in Händen. Kein Wunder, daß sich der junge Komponist zunächst zum Musikdrama gewiesen sah, von dem er bereits in seinen Knabenjahren im Erlebnis Bayreuths unauslöschliche Eindrücke empfangen hatte. Seine Oper „Zinnober“ (1898) hat kein Geringerer als Richard Strauß bei ihrer Münchener Uraufführung aus der Taufe gehoben. Sie war gedanklich auf dem echt Hauseggerschen, urromantischen Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit aufgebaut. Diese Wirklichkeit bekam der junge Komponist freilich bald in den unholden Gewalten des Theaterbetriebs zu kosten, die – man darf wohl sagen, leider! – den Musikdramatiker in ihm verstummen ließen. Dafür wandte er sich um so entschiedener anderen Gattungen zu, die ebenfalls der Eigenart seiner Begabung sowie seiner Grundauffassung von den Aufgaben der Musik entgegenkamen: dem Lied, dem Chorwerk und der symphonischen Dichtung. In Lied und Chorschaffen mußten ihn notwendigerweise diejenigen Dichtungen am unmittelbarsten anziehen, die entweder seinem Naturgefühl oder seinem Verlangen nach menschlicher Aussage Nahrung boten. Frei

von jeder Liebäugelei mit dem Gefälligen zeichnen sich Siegmund v. Hauseggers Lieder durch eine musikalische Durchblutung und Erfüllung des Dichterwortes aus, wie solche nur dem begnadeten Lyriker gegeben sein kann. Vielleicht das Köstlichste hat der Meister in der wahrhaft tiefgründigen Ausdichtung altdeutscher Texte geschaffen, die gleich einem Geistesgruß über Jahrhunderte hinweg anmutet. Auch die symphonischen Werke zeigen sich in den Keimzellen ihres Entstehens vom Geistigen und Dichterischen her befruchtet. Nietzsches Verherrlichung des dionysischen Lebensdranges entflammte den Komponisten zu seiner „Dionysischen Fantasie“ mit dem prächtvollen Schwung ihrer jugendlichen Begeisterungskräfte, einem Dythirambus hochlodernder Lebensfreude, dessen edles Feuer die ganze leidenschaftliche Glut eines Ur-Musikers offenbart. Sein Temperament schleuderte mit ähnlich eruptiver Gewalt die Tondichtung „Barbarossa“ aus, als sich des Künstlers nationales Fühlen über die Bedrückung des deutschen Elementes im alten Österreich empörte. In „Wieland der Schmied“ gab Siegmund v. Hausegger, der Bewunderer nordischen Sagengutes, ein Gleichnis vom hohen Flug des deutschen Geistes, der selbst da triumphiert, wo er äußerlich zu unterliegen scheint. „Natursymphonie“ und „Aufklänge“ ergänzen sich gegenseitig, indem das erstere den Menschen in allgemein kosmische Zusammenhänge mit der Schöpfung einordnet, während das andere mehr dem subjektiven Empfinden und Erleben Ausdruck leiht. In keiner der beiden Schöpfungen herrscht programmatisch-abstrakte Bindung, vielmehr bewegt sich die Musik auf ihrem eigensten Gebiete, indem sie Sinnbild und Ausdruck des Unsagbaren und Unwägbaren wird. In dem Variationenwerke der „Aufklänge“ läutert sich musikalisches Formenspiel zu einem wundervollen Gewebe feingespinnener tonpoetischer Beziehungen: Charakter-Variationen in des Wortes höchster und edelster Bedeutung. Und in der Natursymphonie finden wir die Natur als Trägerin ewig wechselnder Bewegung, als Frösterin und Vernichterin, als scheinbares Chaos, dem plötzlich die Allmacht des Schöpfergedankens entblüht, vor dem alle Vorgänge des äußeren Lebens, Geburt und Tod, Werden und Vergehen, nur ein Ein- und Ausatmen, ein Gleichnis des Ewigen sind: in der Tat, hier findet der Hörer, zu überwältigender musikalischer Aussage gebannt, das Grundmotiv der Hauseggerschen Persönlichkeit in seiner höchsten Verklärung:

„Große Gedanken und ein reines Herz!“

Werkverzeichnis

Jugendkompositionen: Darunter eine Messe für Chor, Soli, Orchester und Orgel (1889), eine Oper „Helfrid“, Dramatisches Märchen in einem Aufzuge, Dichtung vom Komponisten (1892), Kompositionen für Gesang, Klavier, Kammermusik und Orchester.

„Zinnober“, Humoristisch-fantastische Handlung in drei Aufzügen, nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Klein Zaches, genannt Zinnober“. Dichtung vom Komponisten (1895) (Albert Ahn).

Lieder

Lieder für eine Singstimme mit Klavier (R & E)¹

Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator (Konr. Ferd. Meyer) (1896)	Christoph, Rupprecht, Nikolaus (Bierbaum) (1897)
Herbst (Liliencron) (1897)	Glaube nur (Bierbaum) (1898)
Sehnsucht (Bierbaum) (1897)	Genug (Bierbaum) (1898)
Ekstase (Bierbaum) (1897)	Mein Schweinchen (Rob. Burns) (1898)
Das Lied von Ferne (Bierbaum) (1898)	Der Teufel ist fort (Rob. Burns) (1898)
Mittag im Felde (Greif) (1898)	Sommer ist 'ne schöne Zeit (Rob. Burns) (1898)
Abendwolke (Konr. Ferd. Meyer) (1898)	Das süße Liebchen (Rob. Burns) (1898)
Mondnacht (Friedr. v. Hausegger) (1896)	Auf der Heide (Hölty) (1898)
Komm her und laß dich küssen (Bierbaum) (1898)	Wiegenlied (Hoffmann v. Fallersleben) (1898)
? (Bierbaum) (1897)	Das Liebchen (Volkslied) (1898)
Bleib, mein Trauter (Rob. Burns) (1898)	Tief von fern (Dehmel) (1898)
Jetzt rede du (Konr. Ferd. Meyer) (1896)	Über die Heide (Storm) (1898)
Sonntags (Konr. Ferd. Meyer) (1897)	Lied des Harfenmädchens (Storm) (1898)
Letzte Bitte (Bierbaum) (1897)	Und hat der Tag all seine Qual . . . (Jens Peter Jacobsen) (1907)
Schwüle (Konr. Ferd. Meyer) (1896)	Herbstnächtliche Wolken (Keller) (1902)
Winter (Bierbaum) (1897)	Erster Schnee (Keller) (1903)
Vor der Ernte (Konr. Ferd. Meyer) (1896)	Die Spinnerin (Keller) (1910)
Mit trockenen Blumen (Bierbaum) (1897)	
Eingelegte Ruder (K. F. Meyer) (1898)	

Drei Lieder nach altdeutschen Dichtungen (R & E) (1921):
Reiseseegen – Bienensegnen – Tanzliedchen.

Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen für eine Frauenstimme, Bratsche und Klavier (R & E):
Liebesklage (1923) – Der Falke (1926) – Liebeslied (1927).

Drei Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier (Rahter):
Säerspruch (1900) – Weihenacht (Bierbaum) (1899) – Zu Pferd! Zu Pferd! (Hebbel) (1907).

Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier (Kahnt):
Siehst du den Stern (Keller) (1901) – Ewig jung ist nur die Sonne (Konr. Ferd. Meyer) (1900) – Sinnend am bewegten Meere (Rob. Burns) (1902).

¹ R & E = Ries & Erler

Lieder der Liebe, nach Dichtungen von Lenau für Tenor und Klavier (Rob. Forberg):

Frage (1902) – Stumme Liebe (1903) – Frühlingsblick (1903) – Frühlingsgedränge (1902) – Mondlicht (1903) – Zweifelnder Wunsch (1902) – Urwald, in deinem Brausen (1903). Orchesterfassung unveröffentlicht.

Unveröffentlichte Lieder:

Sehnsucht (Mich. Georg Konrad) (1901, umgearbeitet 1941) – Gewitterabend (Keller) (1907, umgearbeitet 1941) – Ruhetal (Uhland) (1937) – Abendwolken (Uhland) (1937) – Um Mitternacht (Weinheber) (1938) – Wår's dunkel, ich lág im Walde (Eichendorff) (1941).

Gesänge für eine Singstimme mit Orchester:

Zwei Gesänge für Tenor (R & E):

Schwüle (Konr. Ferd. Meyer) (1896) – O wår es doch (Liliencron) (1902).

Drei Hymnen an die Nacht (Keller) für Bariton (Kahnt):

Stille der Nacht (1901) – Unruhe der Nacht (1901) – Unter Sternen (1902).

Zwei Gesänge für Tenor (Rahter):

Der Nachtschwärmer (Keller) (1908) – Sturmabend (Hebbel) (1902).

Bearbeitungen für eine Singstimme mit Klavier:

Ich fahr dahin – All mein Gedanken (Volkslieder, Lochheimer Liederbuch) (1929). Unveröffentlicht.

Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt“ von W. A. Mozart, Begleitung für Orchester gesetzt (1903). Unveröffentlicht.

Chorwerke

A cappella:

Requiem für achttimmigen gemischten Chor (Orgel ad libitum) (Hebbel) (1907) (Hug).

Der arme Kunrad (Heinrich v. Reder) für vierstimmigen Männerchor (1908) (Rahter).

Drei gemischte Chöre nach Dichtungen von Josef Weinheber (1938) (Schott):

Den Toten – An einen Schmetterling – Auf einem sonnigen Feldrain.

Mit Orchester:

Zwei Männerchöre (R & E):

Schmied Schmerz (Bierbaum) (1897) – Neuweinlied (Bierbaum) (1898).

Zwei Männerchöre (R & E):

Totenmarsch (Martin Böelitz) (1902) – Schlachtgesang (Volklied) (1905).

Zwei Gesänge für gemischten Chor (R & E):

Stimme des Abends (Dehmel) (1902) – Schnitterlied (Konr. Ferd. Meyer) (1898).

Zwei Gesänge für gemischten Chor mit großem Orchester (Leuckart):

Sonnenaufgang (Keller) (1908) – Weihe der Nacht (Hebbel) (1908).

Morgensegen, für gemischten Chor, Tenorsolo, Orchester und Orgel (nach althochdeutscher Dichtung) (1925). Unveröffentlicht.

Bearbeitungen:

- Für gemischten Chor a cappella, Volksliederbuch für gemischten Chor, herausgegeben auf Veranlassung des Deutschen Kaisers (1915) (Peters):
Preis der Himmelskönigin – Der Schnitter Tod – Trennungsschmerz – Ade zur guten Nacht – Bei dem Freien ist Gefahr – Schneiders Höllenfahrt.
- Für gleiche Stimmen a cappella, Volksliederbuch für die Jugend, herausgegeben von der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch (1929) (Peters):
Drum gehet tapfer an – Des Morgens zwischen drein und vieren.
- Für Männerchor mit Orchester
„Gesang der Geister über den Wassern“ von Franz Schubert, für achttimmigen Männerchor, Begleitung für großes Orchester gesetzt (1905) (R & E).

Symphonische Werke

- Dionysische Phantasie, Symph. Dichtung für großes Orchester (1897) (R & E).
- Barbarossa, Symph. Dichtung in drei Sätzen für großes Orchester (1900) (R & E).
- Wieland der Schmied, Symph. Dichtung für großes Orchester (1903) (R & E).
- Natursymphonie, für großes Orchester, Orgel und Schlußchor über Goethes Prooemion (1911) (Leuckart).
- Aufklänge, Symphonische Variationen über ein Kinderlied (1917) (R & E).

Sonstiges

- „Das Mariannle“, Musik zu einem Kindermärchen von Hella v. Hausegger, mit Bildern von Willy v. Beckerath (1919). Unveröffentlicht.
- Musik zu dem Marionettenspiel „Die goldene Kette“ von Hella v. Hausegger (1939). Unveröffentlicht.

Schriften

- Gedanken eines Schauenden, Herausgabe gesammelter Aufsätze von Friedrich v. Hausegger (1903) (Bruckmann).
- Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und Schaffens, erschienen in der Sammlung „Die Musik“ (1908) (Marquardt & Co.).
- Richard Wagners Briefe an Frau Julie Ritter, herausgegeben 1920 (Bruckmann).
- Betrachtungen zur Kunst, Gesammelte Aufsätze von Siegmund v. Hausegger, erschienen in der Sammlung „Die Musik“, herausgegeben von Dr. Arthur Seidl (1920) (Kistner & Siegel).
- Briefwechsel zwischen Peter Rosegger und Friedrich v. Hausegger, herausgegeben von Siegmund v. Hausegger (1924) (Staackmann).
- Friedrich v. Hausegger, Gesammelte Schriften („Die Musik als Ausdruck“, „Das Jenseits des Künstlers“, „Die künstlerische Persönlichkeit“). Neu herausgegeben von Siegmund v. Hausegger (1938). (Bosse)

Werner Egk

In das musikalische Bild der Gegenwart ist die Erscheinung Werner Egks als eine der interessanten Figuren hineingestellt. Sein Name ist ein Begriff, mehr vielleicht noch als sein Werk, das wie das aller lebenden Komponisten der üblen, aber leider üblichen Skepsis der Zeitgenossen begegnet. Aber wenn auch solch ein skeptischer und durch nichts zu bewogender Vertreter des p. p. Publikums weder den „Peer Gynt“ Egks noch eines seiner Orchesterwerke kennt, so weiß er doch, daß da ein junger Musiker viel von sich reden macht. Er hat gelesen, daß Egks Werke im Ausland aufgeführt werden, daß er für seine „Olympische Festmusik“ mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet wurde, daß ihm im Jahre 1939 der Nationalpreis für Komponisten verliehen wurde, und schließlich, daß er als Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer ein bedeutendes öffentliches Amt bekleidet.

Die Kenner aber verehren in Werner Egk einen der eigenwilligsten Köpfe unter den heutigen Komponisten, eine der größten Begabungen der neuen Opernbühne: in der Diskussion, die heute um diese Form musikalischer Äußerung entbrannt ist, hat Egk Gewichtiges mitzureden, um so mehr, als er auch immer wieder am Opernpult erscheint, als Dirigent eigener wie fremder Werke, aber auch wieder ein Theoretiker der Oper genannt zu werden verdient, der sich zu den Problemen seine eigenen Gedanken macht und diese ab und zu in geschliffener, oft ironisch zugespitzter, oft humorvoll gefärbter, immer aber erfrischender Weise zu formulieren vermag – ein getreues und keineswegs zufälliges Abbild übrigens seiner musikalischen Diktion.

Eigenwillig schon der Weg, der Egk zur Musik geführt hat. Er wurde am 17. Mai 1901 als Sproß eines alten schwäbisch-bayrischen Bauerngeschlechts in Auchsesheim bei Augsburg geboren. Das Gymnasium absolvierte er in Augsburg, seine musikalischen Studien in München. Man darf dabei nicht an einen schulmäßigen Lehrgang denken. „Gelernt habe ich, wann und wo ich konnte; studiert habe ich nur bei wenigen Lehrern, und es war kein berühmter Musiker darunter.“ Von vornherein geht er also jeder Abhängigkeit aus dem

Weg. Bezeichnend für Egk und sein Werk, das in der Zusammenfassung der Künste durch das Bühnenwerk gipfelt, ist auch, daß seine Neigungen ursprünglich ebenso sehr der bildenden Kunst und der Literatur wie der Musik galten. Bei einem Aufenthalt in Italien vollzog sich die endgültige Wendung. Nach kurzem Aufenthalt in München und Berlin wurde Werner Egk 1929 in Lochham bei München seßhaft. Dort lebt er seinem Schaffen, sofern ihn nicht seine vielen Verpflichtungen da- und dorthin rufen.

Das bisherige Schaffen Egks hat sich zu einem abgeschlossenen Ganzen gerundet¹. Am Anfang steht nach einer „Standmusik für Blasorchester“, nach Hörspielen für den Rundfunk und dem Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ (1930) die „Funkoper“: „Columbus“ (1933), am Ende wieder dieser „Columbus“ nun in szenischer Fassung, als „Bericht und Bildnis“ bezeichnet und damit abgehoben von der üblichen Form des musikalischen Bühnenwerkes, der Oper, angenähert den epischen Bezirken, dem Oratorium, von dem es aber wieder scharf abgegrenzt ist. Dazwischen in der Hauptsache Bühnenwerke, zwei Opern, die „Zauberberge“ (1935) und „Peer Gynt“ (1938), und das Ballett „Joan von Zarissa“ (1940). Sind die anderen Werke nur Parerga und Paralipomena, wie etwa die Instrumentalwerke Wagners neben den Musikdramen oder die Anton Bruckners neben den Symphonien? Keineswegs. Sie wären es dem Umfang nach, denn es sind meist kurze Werke. Eine „Musik für großes Orchester“ (1933), „Sechs Miniaturen für Kammerorchester“ (1933), die Musik zu dem Festspiel „Job, der Deutsche“ (1933), die „Georgica“ (drei Bauernstücke für Orchester, benannt nach dem berühmten Lehrgedicht des Vergil, 1934), die „Geigenmusik mit Orchester“ (1936), die „Olympische Festmusik“ (1936), die „Göttinger Kantate“ (nach Hölderlin) für Baßstimme und kleines Orchester, die im Auftrag der Stadt Göttingen 1937 geschaffen wurde, und die „Koloraturarie über ein altes Wiener Strophenlied“ (1940). Das alles sind aber keine Nebenwerke, wenn man sie auf ihren Kunstwert hin ansieht, wie etwa die „Göttinger Kantate“, die ein wahres Meisterwerk im Kleinen ist. Sie sind es auch nicht, wenn man ihre soziologische Funktion betrachtet. So wie die Kantate auf Bestellung hin geschrieben wurde, so ist auch die Olympia-Musik ein Auftragswerk. D. h. also, daß der Komponist Werner Egk an dem Leben seines Volkes teilnimmt, an seinen Festen, zu deren Gepräge er mit seiner Musik beiträgt. Das heißt, daß er dem künstlerischen Individualismus abgeschworen hat, daß er sich der Gemeinschaft nähert, aus der er seiner-

¹ Alle Werke Egks sind bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

seits Kräfte seines Musizierens zieht. Das gilt in erster Linie für die von der Volksmusik seiner schwäbisch-bayrischen Heimat sehr stark beeinflussten Werke, für die „Georgica“, für „Die Zaubergeige“ und deren Widerhall in der „Geigenmusik“, es gilt aber auch für sein ganzes Musizieren, das von daher die kräftigen Umrisse und die klaren Linien einer sich scharf gegen den Himmel abzeichnenden Alpenlandschaft hat.

Das ergibt – sehen wir einmal davon ab, daß sie oft sehr kühn ist – eine Anschaulichkeit der Egkschen Sprache, die unmittelbar anspricht. Auch in seinen Bühnenwerken, bei denen noch hinzukommt, daß Egk eine ausgesprochene Theaterphantasie besitzt. So kann er das erreichen, was ihm als Ziel vorschwebt: das gesamte Publikum zu interessieren und zu fesseln. In seinem „Lochhamer Opernbrief“, dem Vorwort zu seiner ersten Oper, der „Zaubergeige“, deren Text Ludwig Andersen nach Graf Pocci bearbeitete, bekennt er sich dazu: „... indem ich vorbrachte, welche Empfindungen mich angetrieben haben, ein so einfaches, richtiges Theaterstück wie die ‚Zaubergeige‘ zu komponieren. Vor allem waren es die Empfindungen, die ich beim Besuch der Oper regelmäßig dann hatte, wenn ich auf ‚Urlaub‘ war. Auf ‚Urlaub‘, d. h., wenn ich nicht als Musiker in die Oper ging, der doch immer in erster Linie die Verpflichtung fühlt, in die musikalischen Mysterien einzudringen, sondern wenn ich mir vornahm, als ganz gewöhnlicher Volksgenosse einen Abend lang in vollen Zügen zu genießen. Regelmäßig aber bemerkte ich mit Mißfallen, daß ich dann nur mangelhaft auf meine Rechnung kam. Entweder konnte ich um keinen Preis herausbekommen, was auf dem Theater eigentlich gespielt wurde, oder ich bemerkte viel zu früh, wie das Stück ausgehen mußte. Dann – meistens im zweiten Akt – beschlich mich häufig eine gewisse Schläfrigkeit, die ich darauf zurückführen konnte, daß die Handlung viel zu oft stehen blieb, um den Sängern mehr Gelegenheit zu geben, sich auszubreiten. Sicherlich handelte es sich meistens um zauberhafte Gesänge, gegen die man schwer etwas sagen kann, aber sie dauerten einfach etwas zu lange, die Melodie wurde zu oft auf einem raffinierten Prokrustesbett gestreckt, gedehnt und gewendet, was sicher ein ungewöhnlich kunstvolles Verfahren darstellt, leider aber der gewöhnlichen theatralischen Spannung abträglich ist. Ganz deutlich habe ich übrigens festgestellt, daß an den betreffenden Stellen auch andere Leute als ich, ja eigentlich die Mehrzahl, richtige Schlafaugen bekamen. Ich erschrak natürlich sehr und beschloß im stillen, bei meiner Oper alles zu vermeiden, was die Leute einschläfern könnte.“

Er hat dies in der Tat getan. Schon in der „Zauberberge“, mehr noch dann im „Peer Gynt“, dessen Textbuch er selbst nach Ibsens Schauspiel schuf. Schon dieses Libretto beweist, daß Egk der geborene Dramatiker ist. Es gehört zu den besten der zeitgenössischen Oper. Es ist voll Spannung und Abwechslung, es bietet dem Musiker, was er braucht, und es kommt im Sprachlichen oft zu eindeutigen und einprägsamen Formulierungen. So etwa, wenn der heimkehrende Peer Gynt den „Unbekannten“, der ihn hinab ins Trollreich führen will, fragt: „Müßten wir nicht aufwärts gehn?“ Damit ist zugleich der ethische Akzent der Egkschen Werke angegeben, der im „Peer Gynt“ besonders ausgeprägt gesetzt ist: hier ist die Schilderung der triebhaften Trollwelt der dunkle Hintergrund für den Weg, den Peer Gynt zu gehen hat, den Weg, der aufwärts führt in das reine Reich Solveigs. In das Reich der segenspendenden Liebe, deren „heilige Bezauberung“ im Epilog des Balletts „Joan von Zarissa“ gerühmt wird: „Nur wenn auch unsre Brust ihr Glanz durchglüht / Und ihre helle Flamme uns durchsprüht, / Wenn Sinn und Seele ganz sich ihr ergeben, / Kann unser Sein zum Leben sich erheben!“ Es ist das Fazit eines Lebens, das an der Liebe zerbrochen ist. So steht auch Christoph Columbus, der Mann, der das Paradies zu entdecken glaubte, bei seinem Tode vor einer Enttäuschung: „Ich sehe mein Paradies, inmitten der Insel ist ein Brunnen, der unaufhörlich fließt, ein Brunnen, dem Tag um Tag, dem Stunde um Stunde mehr Blut entströmt. Dieses Blut besudelt die Insel, das Meer ist rot von Blut von Espagnola bis Spanien.“ Aber daraus formt sich die süße Frucht der bitteren Erkenntnis: „Wohl dem Menschen, der Weisheit findet, und dem Menschen, der Verstand bekommt. Denn es ist besser, sie zu besitzen, als Silber, und ihr Ertrag ist besser als Gold.“ Diese Schlußworte des Columbus legen den Sinn des Werkes und die moralische Absicht des Komponisten dar.

Werner Egk ist aber weit entfernt davon, in der Oper ein „Lehrstück“ zu sehen. Als echter Dramatiker gestaltet er den Konflikt und seine Lösung. Die Nutzenanwendung zu ziehen, überläßt er dem Hörer. Eine lehrhafte Tendenz ist vor allem seiner Musik fremd. Das würde seinem ganzen Wesen, das würde der geschilderten Grundhaltung seines Musizierens widersprechen. Es steckt voll Vitalität, voll einer theatralischen Vitalität. Diese läßt ihn für jeden Stoff die rechte Form, den eigentümlichen Ausdruck finden, läßt ihn die Mittel des Musikers in immer treffender Weise einsetzen. Sie stehen ihm in üppiger Fülle zur Verfügung. Werner Egk weiß um die Geheimnisse der Melodie, die er in der „Zauberberge“ bald im derben Moritatenton, bald in stiller, in sich versponnener Lyrik einsetzt, mit der im „Peer Gynt“

die Welten Solveigs, Peer Gynts, der „Rothhaarigen“ und des „Alten“ wie in einem Brennspiegel festgehalten werden. Während in dem Tanzspiel „Joan von Zarissa“ die Stimme schweigt, wird sie im „Columbus“ nur zum objektiven „Bericht“ aufgerufen. Kein größerer Gegensatz ist denkbar. Nun nimmt die Melodik eine kühle Gelassenheit, eine gläserne Starrheit an, die nichts mehr mit der lyrischen Biegsamkeit, mit der seelischen Ergriffenheit der „Peer Gynt“-Lyrik zu tun hat. Es reden hier nicht Menschen. Es reden Ideen.

Um diese Melodik schließt sich der Blütenkelch einer Harmonik, die bezaubernde Farben hat. Egk knüpft darin an die unmittelbare Vergangenheit an, deren Ergebnisse er virtuos verwertet und zu neuen, in der Hauptsache kräftigeren Konturen verdichtet. Ihre Kühnheiten, die bis zur Bitonalität gesteigert werden, werden vielfach durch eine die alten Möglichkeiten erschöpfende und zugleich neue Wegeweisende Instrumentation wieder aufgehoben. Egk ist der seit Richard Strauß virtuoseste Orchestertechniker, einer, der neue Farben „hört“ und sie aber auch mit untrüglichem Instinkt „schreibt“. Dabei ist es nicht nur die klangkombinatorische Gabe Egks, die immer wieder überrascht, sondern auch die Art und Weise, wie er die Ausdrucksfähigkeit des einzelnen Instruments sozusagen neu entdeckt und damit ihre Verwendungsmöglichkeit erweitert. Vieles von dieser Egkschen Instrumentation ist als gangbare Münze bereits in die Sprache der jungen Generation aufgenommen worden. Was sie von dem Klangrausch des romantischen Orchesters abhebt, ist ihre Schärfe, die oft angewandte Sparsamkeit, ihre unnachahmliche Transparenz.

Dieser Anschluß an die Vergangenheit zeigt uns auch, wo das musikalische Bühnenwerk Werner Egks steht. Er, der im Vorwort zum ersten „Columbus“ den Grundsatz ausgesprochen hat: „Die musikalische Sprache des Werkes leitet sich von den großen Vorbildern des letzten Jahrhunderts her und führt die uns von ihnen geschaffenen harmonischen und melodischen Ausdrucksmöglichkeiten bewußt und organisch weiter, besonders durch eine Anreicherung der Harmonik und der orchestralen Farben“, dieser so fest in der Gegenwart verwurzelte Komponist ist jeder Stilkopie abhold, hat nichts mit jener immer mehr in die Erstarrung geratenen Barocktendenz zu tun. Daher finden wir bei ihm auch nicht, vor allem nicht in den ausgesprochenen Opern, die strenge Festlegung auf geschlossene Nummern, soweit diese sich als Zwangsjacken des dramatischen Geschehens auswirken. Ebenso weit entfernt ist er auch, das braucht kaum betont zu werden, von der „unendlichen Melodie“, die ihre Aufgabe und Sendung mit dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk erfüllt hat. Es ist das

Geheimnis des Dramatikers Egk, daß er dem Musiker immer wieder geschlossene Musikformen ermöglicht, die aus der Handlung herauswachsen. Dazu sind vor allem die großen Ensembles zu zählen, in denen Egk ein Meister ist. Die Gerichtsszene im „Peer Gynt“ z. B., die aufbauend auf einer einprägsamen, in ihrer Sprachkraft unmißverständlichen Melodie sich immer mehr weitet, zum großen Chor anschwillt, von Einzelstimmen wieder unterbrochen wird, um schließlich mit dem Triumphgeschrei des Trollreiches zu enden: „Wo nichts ist, hat noch keiner was gefunden, und wer zuletzt lacht, der lacht immer gut“ – diese Szene ist echtestes Operntheater, ist ein Beweis für die Lebensfähigkeit der Oper, in der Möglichkeiten offenstehen, die dem Schauspiel stets verwehrt sind.

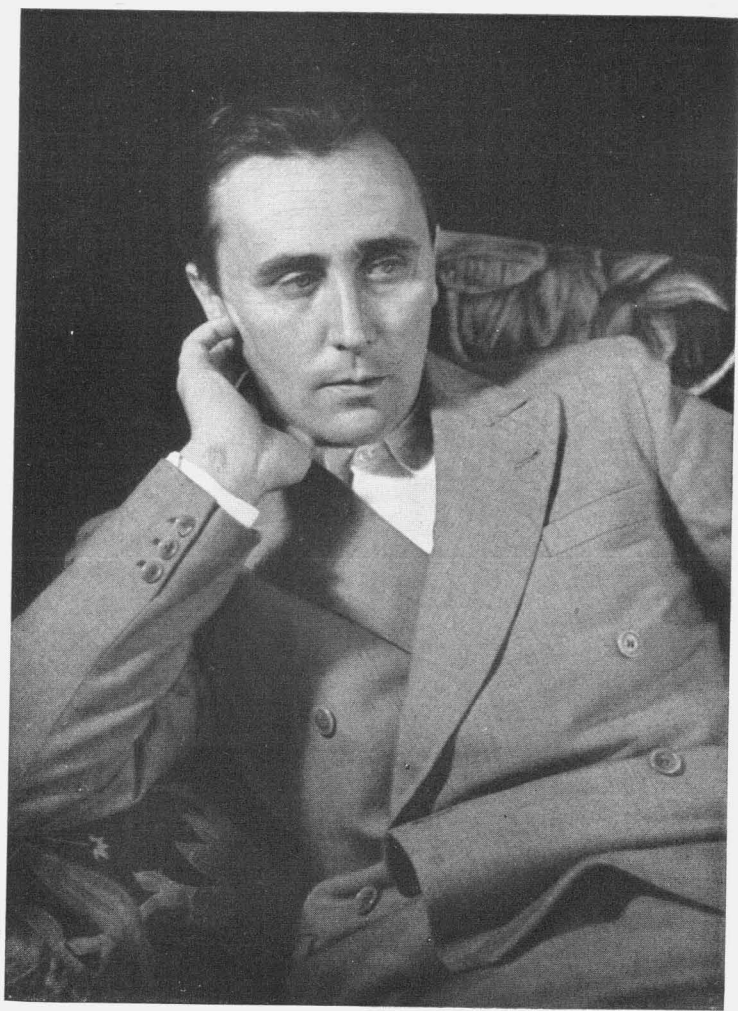
Das instrumentale Zwischenspiel als geschlossene Nummer tritt bei Werner Egk gerne als Tanz in irgendeiner Form auf. Nachklang bayrischer Dorfmusik oder Fernhall mondäner Tanzbar, immer ist es der Rhythmiker, der sich an ihnen entzündet. Dabei zeigt Egks Tonsprache einen rhythmischen Reichtum, der die Vorherrschaft des Taktes verdrängt, der allem Gleichmaß, aller Kontinuität abgeneigt ist. Daher auch seine Vorliebe für die Tänze unserer Zeit mit ihren rhythmischen Feinheiten. Er gebraucht sie – im „Peer Gynt“ nämlich – nicht um ihrer selbst willen, sondern als Kennzeichnung jener Welt, in die sich Peer Gynt verirrt hatte. Dafür sind sie ihm gut genug, daher der parodistische Tonfall, das bunte Flittergewand, das Harmonik und Instrumentation über sie geworfen haben.

Das starke rhythmische Gefühl ist es, das Egks Musik zu „Joan von Zarissa“ äußerst tänzerisch erscheinen läßt. Aber es ist mehr als ein Ballett. Als „dramatische Tanzdichtung“ erschien das Werk bei der Berliner Uraufführung auf dem Theaterzettel. In der Tat ist der dramatisch-symbolhafte Charakter dieser Musik nicht minder in die Augen springend, ihre gestische Sinnfälligkeit nicht minder bestechend als ihre tänzerische. Der Dramatiker, der Visionär des Theaters verleugnet sich auch hier nicht. Nicht nur, daß Egk äußere Situationen wie den Zweikampf mit unerhörter Anschaulichkeit in der Musik zum Ausdruck bringt, auch die seelische Schilderung hat Tiefe. Ein Stück wie „Isabeaus Klage“ rührt in seiner schlichten Einfachheit ans Innerste – es zeigt sich auch hier, wie sehr es Werner Egk gegeben ist, Klage, Trauer, Einsamkeit, Schmerz des Abschieds, Heimweh auszudrücken. Demgegenüber die „Verführung Isabeaus“, ein in sinnlich glühenden Farben der Melodik, Harmonik und Instrumentation gemaltes Bild von einzigartiger Leuchtkraft.

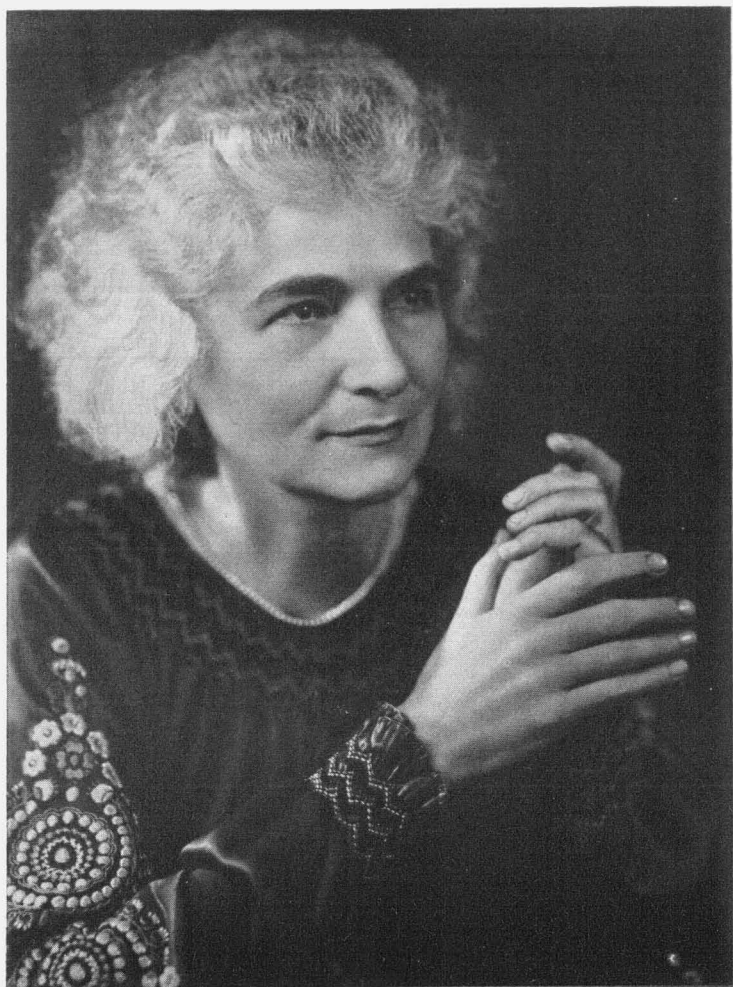
Der Dramatiker Egk läßt es nicht dabei bewenden, einige „Tanz-

nummern“ aneinanderzureihen, er faßt das Ganze in einem Prolog und Epilog (beide werden gesprochen) zusammen, er verbindet die einzelnen Bilder durch Chöre, denen altfranzösische Chansons, Dichtungen des Charles von Orléans, des letzten großen Trouvères, Schützers des genialen Francois Villon, zugrunde liegen, Chöre, deren zehnstimmiges Brokat die Pracht altfranzösischer Gobelins widerspiegelt. Und schließlich vereint Egk Tanz, Chor und Instrumente in einem großen „Rondeau-Finale“, das „die überschäumende Lebensfreude und den Triumph der Liebe symbolisiert“. Mit der Verlegung nach dem mittelalterlichen Burgund und seiner überfeinerten Kultur, deren Raffinement von der triebhaften Lebensgier noch übertroffen wird, hat Werner Egk dem Don-Juan-Stoff, dem dramatischen, dem Opernstoff schlechthin, eine neue Seite abgewonnen.

Daß es immer wieder die gleichen Gestalten und Stoffe sind, die die Dichter wie die Musiker zu immer neuer Auseinandersetzung zwingen, hat er im Vorwort zu der Funkoper „Columbus“ ausgesprochen. „Es sind dies Gestalten, deren Schicksal den Menschen aller Zeiten etwas Allgemeines und Bedeutungsvolles enthüllt.“ Das gilt von allen dramatischen Werken Egks, für die er ein andermal in echt Egkscher Prägung die Maxime aufgestellt hat: „Eine Wahrheit ist tausend Späße, ein Prophet tausend Spaßmacher wert, und sich waschen ist schließlich gesünder als sich schminken.“ Und, so fügen wir hinzu, Solveig ist für unsere Volks- und Hörergemeinschaft wichtiger als Salome, wichtiger als Trieb und unfruchtbarer Tod ist die Heimkehr ins Mütterliche.



Werner Egk



Elly Ney

Die Musikerin Elly Ney

Am 27. September 1942 wurde die Pianistin Elly Ney sechzig Jahre alt. An diesem markanten Tage ihres Lebenslaufes verdichtete sich im Gefühl und im Bewußtsein von mindestens zwei Generationen ihrer Mitwelt eine Fülle von Erinnerungen und Erfahrungen zum Gesamtbilde einer Persönlichkeit, die wohl keiner, der ihr jemals begegnete, vermissen möchte und wohl jeder, der überhaupt für Musik und Musikertum empfänglich ist, als eine ungemein stark begabte und fruchtbar wirkende anerkennt. Obwohl Frau Ney nur Musikinterpretin ist, wird sie fast wie eine schaffende Musikerpersönlichkeit verehrt. Fragen wir nach dem Grunde dieses Sachverhalts, so erkennen wir ihn ganz allgemein in ihrem nahen Verhältnis zum absoluten Wesen der Tonkunst und insbesondere in der seltenen Übereinstimmung ihres musikalischen Charakters mit dem Geiste und den Wirkungskräften bestimmter großer Komponisten, und zwar solcher Meister, die ein gut Teil ihrer überragenden Menschlichkeit und Gestaltungskunst in Werken für Klavier und mit Klavier offenbart haben. Diese Virtuosen des Tastenspiels auf dem modernen Konzertflügel macht von jeher Musik nur um der Musik willen, ohne Anspruch auf persönliche Geltung. Diese urwüchsige, von der Natur mit ganz seltenen technischen, seelischen und geistigen Anlagen ausgestattete Musikerin ist in Jahrzehnten strebenden Bemühens so sehr Instrument jener höheren, schöpferischen Mächte geworden, daß einerseits die Wirkung ihrer persönlichen Leistung von der Wirkung der Sache, der sie dient, völlig aufgesogen und überwölbt wird und andererseits dieses objektiv gerichtete Mittlertum gerade durch seine Identität mit dem Willen des schöpferischen Geistes einen Rang und eine Würde empfing, wie selbstische und eigenwillige Interpreten sie nie erreichen können. Wer mit solcher Begabung und Zielsetzung Musik ausübt und überdies unablässig sein technisches Können auf der dazu nötigen Höhe hält, erreicht das Optimum ihrer beglückenden Wirkung sowohl für sich selbst als auch für andere. Kann der Interpret mehr wünschen und bewirken als den überzeugenden Gleichklang seiner Leistung mit dem Idealbilde des genialen Werks?

Wie die großen schöpferischen Persönlichkeiten der Kunstgeschichte, so wachsen auch die großen Nachschaffenden meistens aus dem Schoße unverbrauchter Volkskraft, aus dem zähen Ringen eines starken Instinktes mit den Bindungen eines beengten Lebens und mit den hohen Ansprüchen, die jede auf gemeingültige und erhebende Wirkung gerichtete Aufgabe stellt. Auch das Schicksal Elly Neys bestätigt diese Erfahrung. Zwar waren auch hier die musikalische Veranlagung und die Art ihrer künftigen Entfaltung blutmäßig vorbereitet, aber die spätere Leistungskraft und Haltung mußten trotzdem im angedeuteten Sinne Schritt für Schritt errungen werden. Dabei waren nicht nur rein künstlerische Anstrengungen nötig, sondern auch die vielen Lockungen zum leichteren Erfolg zu überwinden, die gerade auf dem Gebiet öffentlichen Wirkens naheliegen. Das organische Wachstum dieser Musikerin und die von ihr schon seit geraumer Zeit erreichte vorbildliche Harmonie von Wollen und Können sind deshalb nicht nur als Auswirkung einer außerordentlichen Naturbegabung anzusehen; sie sind auch als eine ungewöhnliche sittliche Leistung zu begreifen und zu bewerten.

Die Künstlerin Elly Ney ist in der Kaserne des Infanterieregiments 39 in Düsseldorf geboren. Ihr Vater war aktiver Feldwebel. Ihre Mutter war vor der Verheiratung eine bescheidene Klavierlehrerin. Der starke Unterschied der Temperamente beider Eltern wurde durch die Liebe zur Musik überbrückt. Die Mutter der Mutter hatte einst als junges Mädchen in Münster i.W. Orgel gespielt und einen Kirchenchor geleitet. Schon von dieser Großmutter her wirkte in die familiäre Gemeinschaft die Verehrung Beethovens hinein. Der Zufall wollte, daß Vater Ney in der Geburtsstadt dieses Meisters eine Zivilversorgung als Standesbeamter fand. Hier in Bonn wuchs Elly Ney mit noch sechs Geschwistern auf. Ihr früh erwachtes musikalisches Talent, von der Mutter gütig umhegt, vom Vater strenger beaufsichtigt, wurde vom zehnten Lebensjahre an dem Kölner Konservatorium anvertraut. Der naive Spieltrieb des Mädchens und der freiheitliche Grundzug seines Wesens sträubten sich lange gegen das zweckhafte Studium, das der Vater im Auge hatte, aber die Selbstüberwindung, die das Erlernen der virtuosens Klaviertechnik forderte, wurde durch das tiefere und mehr zwanglose Erleben der Musik in der Chorklasse Franz Wüllners und in der Kammermusikklasse Friedrich Grützmachers gelohnt. Schon früh trat die junge Pianistin als Begleiterin von Sängern und Instrumentalisten an die Öffentlichkeit. Mit neunzehn Jahren erspielte sie sich zwei bedeutende Musikpreise. Ein Jahr weiterer, letzter Ausbildung in Wien bei Emil von Sauer, und die fertige Künstlerin erhielt

schon eine Lehrstellung an der Kölner Anstalt. Das Unterrichten machte ihr Freude, aber je mehr sie ihre Anlagen selbständig ausbaute, desto mehr wuchsen ihre Erfolge und ihre Aussichten auf dem Konzertpodium. Bald entschied sie sich für die Solistenlaufbahn. In wenigen Jahren rückte sie in die vorderste Linie der technisch souveränen und persönlich eigenartig geprägten Pianisten vor. Im Jahre 1914 gründete sie ein eigenes Trio, mit dem sie während des Krieges auch das neutrale Ausland bereiste. Nach dem ersten Weltkrieg dehnte sie ihren Wirkungsbereich auf Amerika aus. Im Jahre 1931 gründete sie eine neue Trio-Vereinigung. Ebenso bewährt und berühmt als Gestalterin eigener Klavierabende wie als Solistin großer Symphoniekonzerte und als führende Kraft im Kammerensemble, fühlte Frau Ney sich im reiferen Lebensalter mehr und mehr verpflichtet, ihre in langer Praxis erworbenen Einsichten auch dem pianistischen Nachwuchs nutzbar zu machen. Seit 1939 unterrichtet sie regelmäßig im Rahmen der sommerlichen Meisterkurse in Salzburg. Schon viel länger stellt Elly Ney ihre Kunst in den Dienst der ausgesprochen gemeinnützigen Musikpflege in volkstümlichen, für jedermann leicht zugänglichen Konzerten sowie in Sonderveranstaltungen für die Jugend und neuerdings auch für Arbeiter und Soldaten. So gab und gibt diese große Künstlerin ein gut Teil der ihr verliehenen und von ihr erworbenen Fähigkeiten dem Volkstum zurück, in dem sie wurzelt, dem Volkstum, dessen reiches musikalisches Erbe ihr den Aufschwung zur wahren Meisterschaft der Wiedergabe und damit auch den Aufstieg zum Weltruhm ermöglicht hat.

Die musikalische Laufbahn Elly Neys stand, wie gesagt, schon von der Erbmasse her im Zeichen Beethovens. Ihre enge Beziehung zur Beethoven-Stadt Bonn und die Eindrücke, die sie von Franz Wüllner empfing – dieser ist bekanntlich ein Schüler von Beethovens Famulus Schindler gewesen –, trugen ein übriges dazu bei, daß die junge Künstlerin immer tiefer in die Sphäre dieses Meisters eindrang und allmählich zu einem vollkommenen Instrument seiner Musik und seines Geistes heranreifte. Beethovens hohe Auffassung von der Tonkunst und von ihrer Sendung für die Menschheit hat auch die eigene Musikanschauung und Berufsauffassung Elly Neys bestimmt. Das Vorbild seiner heroischen Haltung gegenüber allen niederziehenden Mächten des Lebens hat den Willen dieser Frau und auch ihr Ausdrucksvermögen so gestählt, daß sie trotz ihrer weiblichen Natur auch die männliche Seite des Wesens seiner Kunst im Sinne autoritärer Stellvertretung wiederzugeben vermag. Ihr Beethoven-Spiel vermittelt uns mit den Klängen und Rhythmen zugleich die ganze Geistigkeit dieses

Meisters. Fast könnte man sagen, Elly Ney habe als Interpretin dieses ungemein männlichen Genies die Grenzen ihres Geschlechtes weit überschritten. Und doch hat sie auch im Dienste Beethovens ihr weibliches Wesen in solchem Grade bewahrt, daß ihrem Musizieren auch hier nichts Unnatürliches und Gewaltsames anhaftet. Im Gegenteil, gerade die ungewöhnliche Kraft ihres weiblichen Instinkts gibt ihrem Beethoven-Spiel den Charakter einer genialen Vollkommenheit, die den Gegensatz der Geschlechter aufhebt. Im gleichen Sinne gestaltet Elly Ney auch die Klavierwerke des bei aller Herbheit weicheren Brahms. Und in geradezu beglückender Einheit äußern sich ihre „weibliche“ Empfindsamkeit und ihr „männlicher“ Formwille bei der Interpretation des Meisters, dessen Schaffen diese Kräfte in bisher einzigartiger Synthese magisch verbindet: bei der Interpretation Mozarts. Daß sich Frau Ney den Werken des Salzburger Meisters erst in letzter Zeit mit besonderer Liebe zuwandte, kennzeichnet in besonderer Weise ihren Eintritt ins Stadium einer letzten menschlichen und künstlerischen Reife. In diesem Stadium ist die Problematik des Lebens schon überwunden, wird die Kunst als eine klärende, lösende, mittels des Gleichnisses der Vollkommenheit tröstende und erlösende Kraft des Geistes begriffen. Natürlich hat Elly Ney sich und uns auch die Klangwelt der anderen Meister der Klaviermusik erschlossen. Ihre feinfühligste Musikalität und ihre in jeder Hinsicht überlegene Spieltechnik bewähren sich auch im Zeichen Schuberts, Schumanns und Chopins; von Beethoven und Brahms her hat sie auch den Zugang zu Reger gefunden. Aber die Höhenlinie ihres „Nachschaffens“ wird durch die Namen Beethoven, Brahms und Mozart gekennzeichnet.

So sehen wir in Elly Ney eine Musikerin, die nach bester deutscher Überlieferung die Tonkunst um ihrer selbst willen betreibt und kein höheres Ziel kennt, als das, die Werte dieser Kunst möglichst vielen zu vermitteln. Eine Interpretin, die ihr ganzes, großes Können nur als Mittel zu diesem Zweck betrachtet, die ihren elementaren Musiziertrieb über gefährliche Stadien des Sturmes und Dranges hinweg im Geiste der großen Meister bändigte, die als Instrument ihres Willens auch deshalb so überzeugend wirkt, weil sie auch in das Leben dieser Meister und in deren ganze Kultursphäre tief eingedrungen ist. Eine Frau, die wie nur wenige auf diesem Gebiet über den Rang der Virtuosin hinaus das Format einer großen geistigen Persönlichkeit erreichte. Fast unberührt von den Anstrengungen ihres äußerlich unstillen Daseins, innerlich jung erhalten durch den Kontakt mit allen jugendlichen Kräften und Strebungen der Gegenwart, steht die Sechzigjährige noch immer im Vordergrund des deutschen Musik-

lebens. Ihre Begabung, ihre Leistung und ihre Gesinnung wurden wiederholt öffentlich ausgezeichnet. Bei der Jahrhundertfeier von Beethovens Todestag, im Jahre 1927, wurde die Begründerin der „Volkstümlichen Beethoven-Feste“ in Bonn zur Ehrenbürgerin dieser Stadt ernannt. Im Jahre 1937 wurde ihr vom Führer des Deutschen Reiches der Professortitel verliehen. Was sie am tiefsten beglückt, ist die durch zahllose Erfahrungen verbürgte Gewißheit, als Künstlerin einen überpersönlichen, gemeinnützigen Auftrag zu erfüllen und da durch sowohl den edelsten schöpferischen Kräften ihrer Kunst als auch allen Menschen, die den Wunsch haben, sich durch diese Kräfte erheben und erbauen zu lassen, innig verbunden zu sein. Der schlichten und großzügigen Art ihres Spiels entspricht ihre Erscheinung und ihr Auftreten im täglichen Leben. Die Rheinländerin Elly Ney ist – auch das gehört zum Geheimnis ihrer Lebenskraft und ihrer Wirkung – eine typische Repräsentantin ihres Volkstums. Warmblütig, impulsiv, mit kräftigem Humor begabt, im Fühlen wie im Denken ganz ohne Scheuklappen, so meisterte sie die Aufgaben, die das Leben ihr stellte. Es gehört zum Bilde dieser vollebigen Künstlerin, daß sie auch Gattin war und Mutter ist. Ihrer Ehe mit dem Geiger und Dirigenten Dr. Willem van Hoogstraten, der am Mozarteum in Salzburg wirkt, ist eine Tochter entsprossen, die neuerdings als Schauspielerin bekannt wurde. Ihrem originellen Lebensstil im Landhause zu Tutzing am Starnberger See entspricht die ungezwungene Gebärde ihres Auftretens vor dem Publikum. Wenn diese stattliche und doch schlanke Frau im schlichten Kleid, mit leicht geneigtem Kopf und einem freundlichen Lächeln das Podium betritt, ist ohne weiteres die menschliche Fühlung mit allen kunstfreudigen, um der Kunst willen versammelten Hörern hergestellt. Um auch die innere Fühlung mit ihnen zu finden, pflegt sie gelegentlich das Publikum auch in Worten anzusprechen und an das musikalische Ereignis heranzuführen. Das alles ist nicht Pose, sondern spontaner Ausdruck ihres Empfindens, ihrer Gesinnung und ihrer Berufsauffassung. So hoch Elly Ney vom Gehalt der von ihr interpretierten Werke, von ihrer persönlichen Begabung und auch vom Beifall ihrer großen Hörergemeinde getragen wurde – sie ist immer ein bescheidener Mensch geblieben. In dieser Beziehung gilt auch für ihr Leben und Streben das Wort ihres Leitsternes Beethoven: „Der wahre Künstler hat keinen Stolz. Indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius wie eine ferne Sonne vorleuchtet.“

Johann Nepomuk David

Bei der Vielfalt der geistigen Strömungen innerhalb der Musik dieser Tage tut es gut, von Zeit zu Zeit Umschau zu halten, inwiefern weit der Gärungsprozeß vergangener Jahrzehnte bereits festen Formen und Werten Platz gemacht hat. So schwierig es ist, das Wesen eines schaffenden Musikers zu kennzeichnen, wenn sein Leben noch unabgeschlossen und sein Werk dem Widerstreit der Meinungen überantwortet ist, so werden doch auch die Kräfte der Gegenwart am ehesten in ihrer lebendigen Äußerung begriffen, wenn sie am Beispiel der schöpferischen Persönlichkeit zu Tage treten. Leben und Schaffen Johann Nepomuk Davids, der heute die Staatliche Hochschule für Musik in Leipzig leitet, verdienen vor allem, in diesem Zusammenhang dargestellt zu werden. Denn der 47jährige, der in wenigen Jahren eine der eindringlichsten Gestalten des zeitgenössischen Musikschaffens geworden ist, steht jetzt auf der Höhe seines Lebens und seiner Schaffenskraft, und sein Lebensweg bildet mit seinem Schaffen ein so sinnvolles Ganzes, wie es in unserer Zeit nicht sehr häufig ist.

Einfach sind die Lebensdaten: geboren am 30. November 1895 als viertes unter dreizehn Kindern eines Schullehrers in Eferding a. d. Donau, musikalisch erzogen in St. Florian und im Stiftsgymnasium zu Kremsmünster, studiert David von 1920 bis 1923 an der Akademie und Universität in Wien und nimmt dann nach einer Zwischentätigkeit in Linz eine Stelle als Organist und Chorleiter im nahen Wels an. Sein dortiger Bach-Chor macht ihn im engeren Umkreis der Heimat, sein Orgelschaffen im weiteren des Reiches bekannt. 1934 erfolgte die Berufung nach Leipzig als Lehrer für Komposition und Leiter der Kantorei. Dort wirkt er heute, seit 1942 als Leiter der Hochschule, von dort breitet sich sein Werk aus und findet immer stärkere Anerkennung.

Die geistige Entwicklung, die sich in diesem Lebensgang verbirgt, hat Davids Schaffen ein so markantes Profil und eine so unverwechselbare Eigenart verliehen, daß vom Erscheinen des ersten Orchesterstückes an – der „Partita für Orchester“ 1936, die Davids Namen zuerst dem Kreis der Konzertbesucher bekannt machte und eines der

meistaufgeführten zeitgenössischen Orchesterwerke wurde – sich eine entsprechende formelhafte Kennzeichnung Davids einbürgerte: einen „Kontrapunktiker“ aus Prinzip und unerhörter Begabung nennt man ihn und glaubt damit, seine Stärke und seine Begrenzung erkannt zu haben. Es schwingt in dieser Benennung die Verwunderung darüber mit, wie dieser Sohn eines Gaues, dessen Menschen an der Musik zuerst den sinnlichen Wohlklang lieben, dazu gelangt, Musik in strenger Auffassung als eine geistige Kraft und Aufgabe zu begreifen. Daß David, der menschlich in jeder Faser seines Herzens ein Sohn seiner Heimat geblieben ist, zu dieser Anschauung vom Wesen der Musik gelangte, hat seine Ursache in dem grundlegenden Erlebnis seines beginnenden Mannesalters: in der Begegnung mit dem Genius Johann Sebastian Bachs, die sich vollzog, als der Ort des ersten Wirkens, Wels, ihm zugleich die Klangmittel bot, die Bachschen Geist am reinsten ausdrücken: Orgel und Chor.

Dies war in den Jahren 1924–1934. Daß bis dahin das Chaos der Nachkriegszeit auch diesen werdenden in seinen Bann gezogen hatte, bezeugt die „Kammersymphonie“ des 28jährigen, die nach einer Symphonie „Media vita in morte sumus“ als das Hauptereignis der ungedruckten und verworfenen Jugendwerke angesehen werden muß: eine nervös zerfaserte Musik, mit fruchtbaren Ansätzen, die sich dann in der Partita reif entfalten konnten, im ganzen aber nicht mehr als ein Zeichen der Gärung. Was David danach in Bach begegnete, war das Wunder der Melodie, der reinen, aus sich selbst schwingenden Linie, aus deren Verschlingung mit gleichgearteten sich die besondere Art polyphoner Formgestaltung ergibt, – alles am eindringlichsten verkörpert in den Orgelwerken Bachs und im Altersstil der „Kunst der Fuge“. Sie vor allem hat, wenige Jahre später in Leipzig zur klingenden Auferstehung erweckt, Davids Erkenntnisdrang nach einem bohrenden Studium sondergleichen die Richtung gewiesen. In Orgelwerken zeigt sich dann zuerst, daß solches Bemühen nicht ungesegnet blieb; ohne in einer Nachahmung barocken Stiles befangen zu bleiben, ist Davids Schaffen von Bachschem Geiste, vom Gesetz reiner Melodik und ihrer Bindung im polyphonen Gewebe der Stimmen befruchtet worden. Bis heute ist David der Orgel treu geblieben, und das großartige „Choralwerk“, eine Schule der Satz- und Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes, ist bereits jetzt als das begriffen worden, was es ist: die stärkste schöpferische Leistung für diese Gattung seit Reger.

Noch eindringlicher mag sich David der Geist der Polyphonie im Gleichklang der Menschenstimmen enthüllt haben. Die Innigkeit seines Verhältnisses zum unbegleiteten Chorgesang wird noch heute

ersichtlich, wenn er mit der Kantorei seiner Hochschule die Schätze der a cappella-Literatur zur Aufführung bringt. Es spricht für die Weite seiner nachschaffenden Künstlerpersönlichkeit, daß er nicht nur die großen Werke der klassischen Chorpolyphonie und Madrigalkunst mit ungewöhnlicher Spannkraft zu verlebendigen weiß, sondern auch einem Grenzwerk des Chorsatzes, der „Deutschen Motette“ von Richard Strauß, zu einer staunenerregend echten Wiedergabe verhilft, obgleich darin das schöpferische Gegenprinzip zu allem wirksam ist, was David als das Wesen der Musik an Bach offenbar geworden war. Denn wenn auch hier wie dort das Wort eine Bindung mit dem Melos eingeht und ihm damit geistig-seelische Bedeutsamkeit verleiht, so besteht doch für David die Würde echter Melodik darin, daß sie ein eigenständiges selbstgenügsames Sein verkörpert, das vielleicht eine bestimmte Bedeutung, nicht aber seinen Sinn, seinen Wert, seine Fülle erst durch den Gehalt des Wortes erhält. Aus der Vermählung solcher selbsteigener Melodie mit dem sinnträchtigen Wort kann sich ein geistiges Licht besonderer Art ergeben, und in Davids eigenem späteren Motettenschaffen gibt es Stellen, die dieses „Licht“ ungeheuer intensiv erleben lassen: etwa das unvergeßliche „Klar wie ein Kristall“ oder der Schluß der zweiten Offenbarungsmotette. Aber niemals erschien David als echtes Melos, als reine Musik, was nicht an sich „ist“, sondern nur „bedeutet“. Deshalb ist ihm schöpferisch die Welt der Oper fremd und sein Werk innerhalb der Kräfte der Gegenwart der äußerste Gegenpol zu dem des theaterbesessenen Werner Egek. Deshalb fehlt im Schaffen seiner Reifezeit gänzlich das Lied, und deshalb schließlich treten in seiner Musik bloße Gefühlserregungen, also alles eigentlich Ichhafte und die musikalische Ausdruckswelt, die dieses sich zu Beginn der musikgeschichtlichen Neuzeit erschuf, völlig hinter den Kräften der „reinen“ Musik und der Verkündigung überpersönlicher Gehalte zurück.

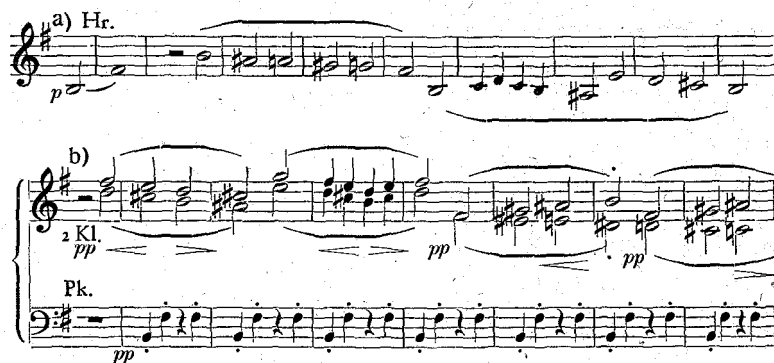
David hat in einem vielbeachteten Vortrag zum Bremer Bachfest 1939 über den „Kontrapunkt in der musikalischen Kunst“ die Probleme, die sich aus dem Kontrapunkt als der Formenwelt des reinen Melos ergeben, in den großen Rahmen der Schwessterkünste Dichtung und Musik gestellt. Deutlich ist in diesen Worten zu verspüren, wie stark das zentrale Erlebnis „Bach“ die schöpferische Kraft des Nachgeborenen aufgerufen und wie die Welt des Musikers sich geweitet und genährt hat an Kräften, die wie Bach an einem geistigen Kosmos noch diesseits „reinmenschlicher“ Gefühle und Erlebnisse gebaut haben, – am Goethe des „Faust“, an Dante, an den Kathedralen der Gotik. Vor solchem Hintergrund verraten die Einwände, die gegen

Dauids Stilprinzip vorgebracht werden: der Kontrapunkt solle nur dienen, nicht herrschen, weil er sonst die Phantasie erstickte, ihre Bedingtheit. Sie stammen aus dem Blickwinkel einer abgeschlossenen Zeitepoche, die wie Klassik und Romantik den Kontrapunkt nur als Steigerungsprinzip im „Kampf“ der Themen oder als technisches Mittel zur Wiedergabe seelischer Wallungen kannte. Die unendlich reichen und starken Jahrhunderte, die, lange schweigend und nun wieder vernehmlich zu uns sprechend, hinter dem großen Zeitalter der schrankenlosen Ich-Verherrlichung stehen, lehren uns, daß Kontrapunkt nicht zuerst Technik ist und seine Formenwelt nicht nur „Kunststücke“ umfaßt, sondern gerade die elementaren Baukräfte der Musik, die ihm zugrundeliegen: die Spannung des Intervalls, das freischwebende Gleichgewicht der Linien sind auch am tiefsten im seelischen Ursprung der Musik verwurzelt. Unserer Zeit ist die schwere Aufgabe gestellt, unter der Last eines übergroßen Erbes neu beginnen zu müssen, und gar zu gern weicht sie ihr noch durch die Flucht in Motorik und unverpflichtende Spielmusik aus. Sie sollte deshalb nicht geringschätzig als „Konstruktion“ werten, was wirkliche Baukraft, Fähigkeit neuen architektonischen Gestaltens ist. Denn Umkehrungen und Nachahmungen und all ihre Abarten sind Formen, die das Melos selber will, sie erfüllen und bestätigen zugleich seine Gestalt und ihren Wachstumsdrang. Wie David das schon unbewußt erfüllt, zeigt das schöne, schlanke Hauptthema des Flötenkonzertes, das so im eigenen Gleichgewichte, „selig in ihm selbst“, schwingt, daß es, vom Anfang oder vom Schluß begonnen, sich „krebsgängig“ in gleicher Kurve wölbt:



Das ist als „Kunststück“ sinnlos, weil praktisch ohne jede Nutzungsmöglichkeit, als Anzeichen dafür, wie hier das Schaffen zuerst hingebungsvolles Lauschen auf das Eigenleben der Melodie ist, sehr aufschlußreich. Oder man greife ein anderes Thema aus dem Finale dieses Werkes heraus, das in seiner sonnigen Wärme, seiner schwingenden Heiterkeit ein besonderer Glücksfall in Dauids Schaffen ist und viel stärkere Verbreitung erfahren würde, wenn ihm nicht als Instrumentalkonzert die Hindernisse des heutigen Konzertbetriebes – Vernachlässigung bei den Proben usw. – entgegenstehen würden: wie verwandlungsträchtig in Gestalt und Ausdruck das Melos ist, wenn es sich nach eigenen Gesetzen ausformen kann, wie wenig eine strenge Bin-

dung die Phantasie an ihrer Entfaltung hindert, geht aus der kontrastpunctischen Umwandlung des versonnenen Einleitungsthemas in das tänzerische Klarinettenthema hervor:



Wer würde darauf kommen, daß das zweite eine Spiegelkrebsumkehrung des ersten ist, wenn er nicht in den Fehler verfiel, den er vielleicht dem Komponisten vorwirft: mit den Augen zu sehen, statt mit den Ohren zu hören? – Freilich hat David aus dieser Art von Wachstumswillen der Melodie die äußersten Folgerungen gezogen, wie niemand vor ihm, und dem freischwingenden Gegeneinander der Stimmen auch da Raum gewährt, wo es zu härtesten Klangreibungen führt. Auch da jedoch bleibt es in einer atemraubenden Weise beglückend, weil auch in den stärksten „senkrecht“ hörbaren Dissonanzen die Spannkraft der melodischen Strebungen als wesenhafter erlebt wird, als der bloße Wohlklang, – in Wahrheit klingt hier etwas vom Geist der Kathedralen wieder, wie ihn David beschreibt: „Keine Wände – keine Mauern – keine Akkorde, sondern Pfeiler, die den Raum tragen . . .“ Und bezeichnenderweise liegt nicht in den stärksten Ballungen, nicht einmal in den großen Augenblicken, da sich die Flut der melodischen Bewegung in Dreiklängen von prachtvoller Leuchtkraft sammelt, der innere Kern dieses Schaffens bloß, sondern in den Offenbarungen der Stille: im Ineinanderkreisen des Asdur-Kanons aus dem „Lehrstück“ für Orgel, oder wie im Mittelsatz der 8stimmigen Motette „Ex Deo nascimur“ drei Kanonstimmen die Melodie des „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ singen, in flüsternden Vierteln, in schwebenden Halben, in ruhenden Ganzen, alles von dem feierlichen Grundsymbol des „In Christo morimur“ gehalten, – nichts Herzbewegenderes gibt es als diese lösende Reinheit und Innigkeit. Sie verrät, daß nicht nur die gestaltenden Grundkräfte, sondern auch

die tiefsten seelischen Wurzeln von Davids Schaffen die gleichen sind wie bei den großen Meistern früherer Jahrhunderte, deren Werke, mit dem sichtbaren oder hörbaren „Soli Deo Gloria“ geschmückt, ihn den Weg zu sich selbst geführt haben.

In der Rede zum Bachfest findet sich das schöne und tiefe Wort, „daß eine Musik, die unsere Freuden und Leiden ausspricht, uns holder ist als die süßeste Musik, die unsere Gegenwart nicht zur Kenntnis nimmt, sondern einfach da ist als ein Lobgesang Gottes“. Solche Einsicht in die Grundfrage alles heutigen Musikschaffens hätte David wohl kaum in der Zeit kommen können, da in Wels die ersten Orgelwerke und Motetten entstanden, die als Kunst im Raum der Kirche solchen Widerstand nicht zu spüren brauchten. Sie kommt ihm in dem Augenblick, als mit dem Weggang von der Heimat in die große Stadt ihm neue Anregungen zufließen, die seinen Schaffenskreis mächtig erweitern. Wie das Orgelwerk erst von Leipzig aus in die Breite wirkt, da in der Schule der Organisten, von Karl Straube lebhaft gefördert, nun David als Lehrer von starker Anziehungskraft tätig ist, wie auch die Motettenkomposition erst in Leipzig ihre reifsten Früchte bringt, so bewirkt die lebendige Berührung mit der Welt der Konzerte, daß David sich wieder dem Orchester zuwendet und damit in den eigentlichen Streit der Ansichten gerät. Die zwölfjährige Pause im Orchesterschaffen trägt nun Frucht: nach der Partita 1936 entsteht in rascher Folge Werk um Werk, dabei allein drei Symphonien.

Die Hinwendung zum großen Orchesterwerk und besonders zur Symphonie kennzeichnet einen entscheidenden Wandel in Davids Entwicklung. Wenn das Orgel- und Chorschaffen sich in einer Haltung vollzieht, die diesen Gattungen von jeher am gemäßigsten war, so bedeutet die Erneuerung der Symphonie aus dem Geist der Polyphonie eine grundsätzliche Abkehr vom überlieferten symphonischen Erbe. Mit einer Ausnahme: das ist Bruckner, und nichts ist so symbolisch im Lebensweg und Entwicklungsgang Davids, als daß er, aufgeweckt durch den Geist Bachs und durch ihn gleichsam in seine Stadt gezogen, hier in der Reife seines Lebens und Wirkens den Weg zurückfindet zum Genius der Heimat und damit zu den eigenen Ursprüngen. So steht in der Mitte seines Schaffens, zeitlich und der Gattung nach, eine Huldigung an Bruckner: der „Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Bruckner“, Orgelwerk und gleichzeitig Wegweiser zum orchestralen Schaffen, ist zwar schon am Ende der Welser Jahre geschrieben, erlangt aber bezeichnenderweise seine endgültige Gestalt erst 1939 in Leipzig, als David zu den Quellen seines Lebens zurückgekehrt ist. Was er stilistisch mit Bruckner gemeinsam hat, ist wenig;

die tänzerische Vitalität und der eigentümlich schwingende Rhythmus der Scherzosätze, das elementare Leuchten an Höhepunkten des reinen Klanges (Bläckbläser!) sind eher als Erbe des gemeinsamen Volksstammes und der gemeinsamen Landschaft anzusehen. Deren Tanzlust klingt in dem oberbayrischen „Zwiefachen“ (dem taktwechselnden Volkstanz) des Scherzos der 2. Symphonie oder in den Ländlerweisen des Finales der 2. Partita auf – noch einmal hat sich so diese gesegnete Landschaft in dem Weg eines Sängerknaben von St. Florian in die weite Welt der großen Musik erfüllt. Darüber hinaus hat David mit Bruckner die geistige Haltung und die Aufgabe gemein. Bruckners geschichtliche Leistung war, abgesehen von seiner unvergleichlichen Schöpferkraft, die Überwindung der klassischen Dialektik der Themenverarbeitung durch eine neue Bewertung der melodischen Substanz, die in seiner weiträumigen Themengestaltung mit all ihren Folgen für die Formanlage und Klanggebung spürbar ist. Seine Lösung ist einmalig und mußte ohne Nachfolge bleiben. Ihren entscheidenden Grundansatz aufgegriffen zu haben, kann heute schon als die Leistung Davids für unsere Zeit angesprochen werden. Ein Thema wie das seiner



voller Spannkraft und doch gelöst und in sich ruhend, beschwört durch sein bloßes *Sein* die kontrapunktische Gestaltenwelt herauf, die der aus einer entgegengesetzten Geisteshaltung stammenden Symphonieform bis dahin fremd war. Aus ihr heraus das symphonische Gesetz neu zu erfüllen, war ein kühnes Wagnis, sein Gelingen stellt nun etwas wahrhaft Großes dar. Das Thema, bloßer Antrieb eines erregenden dramatischen Geschehens in der Blütezeit der Symphonik, wird so in letzter Folgerichtigkeit von Bruckners entscheidender Tat zum tragenden Melodiesymbol, zum *Cantus firmus* einer polyphonen Architektur, die auch das klassische Zweithemen-Prinzip überbrückt und an seiner Stelle von Satz zu Satz Bögen schlägt, am Ende so alle melodischen Symbole ineinander wölbend.

Innerhalb dieses Bauplans entfaltet David eine unerschöpfliche Fülle von formalen Lösungen. Für die einheitliche Gestaltung der ersten

Partita hat das barocke Vorbild die Richtung gewiesen; ihr Zentrum ist die Spiegelkrebsfuge, – erstaunlich deswegen, weil die unerhörte Kunst, 73 ausgedehnte Takte in Spiegelung rückwärts ablaufen zu lassen, noch übertroffen wird von der Kraft der Phantasie, die daraus eine Musik von verzehrender Inbrunst schafft. Danach erfolgt in der 1. Symphonie die Verwirklichung des gleichen Baugedankens im Rahmen der viersätzigen Symphonieform: an der Durchführung des 1. Satzes, die an Stelle des „Kampfes“ der Motive gerade die Heimfindung des Themas in sein stilles, weitaussingendes Urbild bringt, läßt sich ablesen, wie einschneidend der Cantus firmus-Gedanke das klassische Symphoniegefüge gewandelt hat. War die leittonbestimmte Melodik der Partita noch am ehesten einer Polyphonie Bachschen Gepräges zuzurechnen, so entfaltet sich die der Symphonie innerhalb des äolischen a-moll mit ihrer für Davids Melodik und Akkordik typischen Doppelquartfolge zum erstenmal in freier Linearität. In der 2. Symphonie tritt dazu noch eine äußerst kühne Harmonik und eine Gewalt des Ausdrucks, die im Verein mit den glühenden Klangfarben das Werk zum Höhepunkt der monumentalen Seite des Davidschen Schaffens macht. Gipfel ist die Finale-Chaconne, die hinsichtlich des unerschöpflich strömenden Erfindungsreichtums und der formalen Aufstürmung in dieser Form und in dieser Zeit kein Gegenstück hat. In der Folge kündigt sich eine Wandlung an: sie ist spürbar im Motettenschaffen, das nach dem großartigen Doppel-Cantus-firmus-Bau „Ex Deo nascimur“ über die innigen Choralvariationen „Ich wollt, daß ich daheime wär“ zu der vereinfachten und ganz verinnerlichten Inbrunst der beiden Motetten über Worte der Offenbarung Johannis (1939) führt. Auch das Hervortreten des kammermusikalischen Schaffens, das erstmalig nach Welser Anfängen wiederauflebt, mag als Anzeichen dafür gelten. Es ist durch konzertante Momente mitbestimmt, für die zum Teil Davids Liebe zu kostbaren alten Instrumenten und ihren unentdeckten Möglichkeiten die Ursache sein dürfte. Nutzt das Duo von 1938 die polyphonen Möglichkeiten von Geige und Cello vielleicht zu sehr auf Kosten der klanglichen Wirkung aus, so weist dafür die weitgesponnene Melodik der Sonate für Flöte, Bratsche und Gitarre (1941) auch dem symphonischen Schaffen neue Wege. Sie hat David teilweise in der 2. Partita (deren letzter Satz eine besonders gelungene Vereinigung von Scherzo- und Finaleform ist) und vor allem in seiner 3. Symphonie beschritten; hier ist es das innige Adagio, das die wachsende Reifung und Vertiefung an einer zentralen Stelle der Symphonieform beleuchtet. – Ein völliges Novum ist das Divertimento „Kume, kum Geselle min“ insofern, als es David erstmalig

ganz von der Seite einer kecken Musizierfreude zeigt, die bis dahin nur episodisch aufgeklungen war. Die zugespitzte Rhythmik, besonders des witzigen Schlußsatzes, und die delikaten Klangfarben sind ein Beleg dafür, wie David bei aller gleichbleibenden Eigenart seiner Klangsprache (die Orgelmixturklänge!) auch das Orchester immer besser zu nutzen weiß.

Daß sich das musikantische Divertimento harmonisch in Davids Schaffen einfügt, ist wiederum als eine Gabe der Heimat zu werten, die ihren Kindern den Frohsinn und die Tiefe zugleich geschenkt hat. Eine ähnliche Mischung der Elemente findet sich z. B. im dichterischen Schaffen von Davids Landsmann Josef Weinheber, der mit ihm auch gemeinsam hat, daß sein Werk den ersten starken Widerhall im Altlande fand (noch heute sind es die Städte Mittel- und Norddeutschlands – Leipzig, Berlin, Bremen u. a. – die Davids Musik am meisten aufgeschlossen sind, während die große Hauptstadt der heimatlichen Gauen immer noch abseits bleibt!). Wie David aus dem Erlebnis des Melos heraus den machtvollen Bau seiner Symphonien errichtet, so gewinnt Weinheber aus der neu erlebten Gewalt des Wortes das Cantus-firmus-Gebäude seiner großen Sonettenzyklen. Angesichts solcher Wesensverwandtschaft wäre zu wünschen, daß ein Zusammenwirken beider das hervorbrächte, was David uns noch schuldig geblieben ist und wofür das großartige (unveröffentlichte) „Ezzolied“ von 1928 ein starkes Versprechen darstellt: die Vereinigung des vokalen und instrumentalischen Schaffens im großen Chorwerk. Es könnte eine Erfüllung unserer Zeit werden, wie es die Symphonien bereits heute sind. Denn ob es gleich mißlich ist, den Propheten für den Lebenden zu spielen, sei doch, ohne an Wertvergleich zu denken, dies bekannt: wenn ein Mensch unserer Zeit die beiden großen Schöpfernaturen, die als Wegweiser seines Schaffens genannt wurden, als wahrhafter Erbe durch Geburt und Erlebnis so in sich aufnehmen kann, daß fruchtbar Neues entsteht, und wenn der Hörer nicht allein als Musiker von diesem Können begeistert, sondern mehr noch als hörender Mensch von der gelassenen Kraft, der Fülle und der unsagbaren Reinheit dieser Musik immer aufs Neue im Innersten ergriffen wird, so kann ihm der Glaube nicht zuschanden werden, daß hier ein Werk ist, das dauern wird und von dem zu zehren unser Nutzen und unsere Ehre wäre.

Werkverzeichnis

Orchesterwerke:

- Symphonie (Nr. 1) in a-moll für Orchester, Werk 18 (1937).
- Symphonie Nr. 2 für Orchester, Werk 20 (1938).
- Symphonie Nr. 3 für Orchester, Werk 28 (1941).
- Partita (Nr. 1) für Orchester (1935).
- Partita Nr. 2 für Orchester, Werk 27 (1940).
- „Kume, kum, geselle min“. Divertimento nach alten Volksliedern für Orchester, Werk 24 (1939). Hierzu: Ausgabe für Blasquintett und Klavier.
- Variationen über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Kammerorchester, Werk 29a (1942).
- Symphonische Variationen über ein Thema von Heinrich Schütz für Orchester, Werk 29b (1942).

Soloinstrumente mit Orchester:

- Konzert für Flöte und Orchester (1936). Hierzu: Ausgabe für Flöte und Klavier.
- Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Anton Bruckner für Orgel und 9 Blasinstrumente, Werk 25 (1939).

Kammermusik ohne Klavier:

- Trio in G-dur für Violine, Viola und Violoncell (1931).
- Duo concertante für Violine und Violoncell, Werk 19 (1937).
- Sonate für Flöte, Viola und Gitarre, Werk 26 (1940).
- Trio für Flöte, Violine und Viola, Werk 30 (1942).
- Duo-Sonate für Viola d'amore und Viola da gamba, Werk 31a (1942).
- Sonatine für Flöte allein, Werk 31b (1942).

Orgelwerke:

- Choralwerk. — Choralvorspiele, Partiten, Toccaten, Fantasien, Passacaglien u. a. für Orgel, Heft I—VIII (1932–1941).
- Erstes Heft Nr. 1–6. — Zweites Heft Nr. 7–15. — Drittes Heft Nr. 16–21. — Viertes Heft Nr. 22–27. — Fünftes Heft Nr. 28–32. — Sechstes Heft Nr. 33: Christus, der ist mein Leben. Ein Lehrstück für Orgel. — Siebentes Heft Nr. 34–36: Für Orgel-Positiv. — Achtes Heft Nr. 37: Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang. Geistliches Konzert für Orgel.
- Chaconne in a-moll für Orgel (1927).
- Zwei Hymnen (Pange lingua – Veni creator) für Orgel (1928).
- Passamezzo und Fuge in g-moll für Orgel (1928).
- Ricercare in c-moll für Orgel (1928).
- Toccata und Fuge in f-moll für Orgel (1928).
- Fantasia super „L'homme armé“ für Orgel (1929).
- Praeambel und Fuga in d-moll für Orgel (1930).
- Zwei kleine Präludien und Fugen in a-moll und G-dur für Orgel (1931).
- Zwei Fantasien und Fugen in e-moll und C-dur für Orgel (1935).

Geistliche gemischte Chöre a cappella:

Stabat mater für sechsstimmigen gemischten Chor (1927). (A. Böhm & Sohn, Augsburg).

„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“. Motette zu vier Stimmen (1935).

„Herr, nun selbst den Wagen halt“. Choralmotette zu vier bis fünf Stimmen (1935).

„Nun bitten wir den heiligen Geist“. Choralmotette zu vier ungleichen Stimmen (1935).

„Ex Deo nascimur – in Christo morimur – Ex spiritu sancto reviviscimus“. Motette für achttimmigen gemischten Chor (1936).

„Ich wollt, daß ich daheim wär“. Choralmotette für vierstimmigen gemischten Chor (1936).

„Kyrie“ (Herre Gott, erbarme dich). Liturgischer Satz für drei Stimmen (1937).

„Der gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ für vierstimmigen gemischten Chor (1937).

„Wer Ohren hat zu hören, der höre“. Motette für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor, Werk 23a (1939).

„Und ich sah einen neuen Himmel“. Motette für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor, Werk 23b (1939).

Geistliche gemischte Chöre mit Instrumenten:

„Fröhlich wir nun all' fangen an“. Kantate für drei Stimmen (Sopran, Alt, Baß), Oboe und Orgel (1941).

Weltlicher Männerchor a cappella:

„Mensch werde wesentlich“. Spruch von Angelus Silesius für dreistimmigen Männerchor (1937).

Weltlicher gemischter Chor mit Instrumenten:

„Heldenehrung“. Motette nach einem Führerwort für vierstimmigen gemischten Chor und 3 Posaunen (1942).

Lieder mit Orgelbegleitung:

„Ich stürbe gern aus Minne...“. Gottesminnelieder nach Worten der Mechthild von Magdeburg für Frauenstimme und Orgel, Werk 32 (1942).

Sämtliche Werke (mit Ausnahme des „Stabat mater“) sind bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen



Johann Nepomuk David



Helmut Bräutigam

Gerhard Berger

Helmuth Bräutigam

im Osten gefallen am 17. Januar 1942

Sollt' ich aus der Ferne schauen?
Nein! ich teile Sorg' und Not.
(Faust, Euphorien)

Wir haben im Kriege verlernt, von Tragik zu sprechen. Das Schicksal, das über unserem Volke liegt, ist zu groß, als daß wir das Schicksal eines Einzellebens herausheben möchten. Wenn es auf Leben und Tod geht, wird jeder gleich wichtig und gleich entbehrlich. Und doch empfinden wir anders, wenn jene schöpferischen Menschen von uns gehen, deren Leben uns allen gilt. Sie künden für ihre Zeit und ihr Volk, ihre Sprache bezeugt dessen Kraft und seinen Urbestand. Sie sind die Vorhut auf dem Weg in die Zukunft und geben die Maßstäbe. Das Schicksal schenkt sie nur in kleiner Zahl, und wenn sie uns verlassen, stehen wir vor einer Leere, die nicht mehr auszufüllen ist.

Wir rechnen Helmuth Bräutigam zu diesen schöpferischen Menschen. Kaum 28 Jahre waren ihm gegönnt, aber er nutzte sie so, daß er nun in der Reihe der Wenigen steht, die uns Bleibendes zu sagen haben. So groß das Schaffen ist, das er in wenigen Jahren in unsere Hände legte, auf dem Wege, den er durchheilen wollte, ist es nur ein erster Schritt, ein Auftakt zu den hohen Zielen, die er sich gesetzt hatte.

Helmuth Bräutigam wurde am 16. Februar 1914 in Crimmitschau in Sachsen geboren. Im elterlichen Kantorenhause, das ihm die erste Ausbildung im Klavier, Orgel und Violinspiel mitgab, wuchs er schnell in eine lebendige Musikübung hinein und lernte früh, sein Können in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen. Während seiner Gymnasiastenzeit unterrichtete ihn der Organist am Mariendom in Zwickau, Paul Gerhardt. Entscheidend wurde für ihn die Begegnung mit der Jugendbewegung. Sie gab seinem Können das rechte Wirkungsfeld und weckte in ihm den Wandervogel in seinen schönsten Seiten, der Liebe zur deutschen Heimat und zum Volkslied. Bis zu seinem Tode stand die Jugendmusikarbeit im Vordergrund all seiner Betätigung. Nach Abitur und Arbeitsdienst durchwanderte er den Balkan, Griechenland und Italien. 1934 begann er sein Studium am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig, wo ihn Max Ludwig im Tonsetz unterrichtete. Nach der Reifeprüfung am Kirchenmusikalischen Institut studierte er bis zum Kriegsbeginn bei Johann Nepomuk David

Kontrapunkt und bei Hermann Abendroth Dirigieren. Neben seinem Studium war er in der Studentenföhrung seiner Hochschule, im Jugendfunk des Reichssenders Leipzig und beim Sächsischen Volksliedarchiv leitend tätig und wurde 1938 Lehrer an der Leipziger Jugendmusikschule. Zu Beginn des Krieges zum Wehrdienst einberufen, nahm er am Feldzug in Frankreich teil und blieb dort bis Ende 1941. Anfang Januar 1942 kam er nach Rußland, wo er bereits nach wenigen Tagen in einer Schlacht südlich des Ilmensees als Unteroffizier gefallen ist.

Helmut Bräutigams Wirken galt der Gemeinschaft. Alle Einseitigkeit und Absonderung lag ihm fern, immer wollte er mitten im Leben stehen. Seine Schaffenskraft suchte in die Gegenwart auszustrahlen, wollte unmittelbare Föhlung mit der Umwelt finden, gleichgültig, ob der Arbeitskreis des Studentenbundes, die Rundfunkspielschar der HJ. oder zuletzt auch die soldatische Kameradschaft das Betätigungsfeld wurden. Allen Problemen seiner Zeit aufgeschlossen entwickelte und weitete er in unermüdlicher Aufnahmebereitschaft seinen Wissens- und Wirkungskreis, wurde neben der schöpferischen Tätigkeit Föhrer und Erzieher. Seine Liebe galt nicht nur den Freunden und Schülern, sondern ebenso der Föderung der unmusischen Menschen, die ihm begegneten. Dabei war sein Wirken niemals lehrhaft. Er predigte nicht mit Worten, sondern überzeugte durch seine Persönlichkeit und musikalische Kraft. Der heitere Ernst, die Schlichtheit und Ursprünglichkeit seines Wesens zwangen jeden, der ihm gegenübertrat, zur Gefolgschaft und begeisterten für die Ideale, denen er selbst folgte. Weil er bescheiden und selbstverständlich, ohne jedes Pathos vorlebte, was er forderte, wurde er schnell Vorbild und Mittelpunkt für alle gleichgesinnten jungen Menschen.

So wußte er sich über sein Schaffen hinaus verantwortlich. Dienst an der Kunst war für ihn völkische Aufgabe. Was Helmut Bräutigam wagte und von sich forderte, war – der politische Künstler. Einheit des schöpferischen Künstlers, Kunsterziehers und soldatischen Föhrers war das Ideal, auf das sich der Höhenflug seines Strebens richtete. Mit heißem Herzen setzte er sich für eine Erneuerung des deutschen Wesens ein, tief überzeugt von der ethischen Sendung der Kunst. Nur eine Besinnung auf die letzten Urwerte konnte unserem überzüchteten Zeitalter neue Verwurzelung geben. Er sah diese Urkräfte im Volkstum. Aus ihm sollte die Neugeburt unserer kulturellen Gesinnung erfolgen, aus dem Geist des Volksliedes sollte sich die Musik erneuern. Helmut Bräutigam war kein Ideologe, sondern Praktiker und Musikant. Er redete nicht, sondern ging zu den Quellen und sammelte die

Volkslieder dort, wo sie noch lebendig waren. Ob er seine engere Heimat durchwanderte oder zu den Bauerndörfern der jugoslawischen Batschka auf Fahrt ging, überall spürte er den verklingenden Weisen nach, lockte die verborgenen Lieder hervor, ermutigte Frauen und Mädchen zur Treue zu ihrem Volkstum und half die kostbaren Schätze heben und beleben. Was er heimbrachte, sollte ja nicht Archive füllen, sondern lebendiger Brauch, greifbarer Besitz werden und letzten Endes der Ausdruck einer neuen Lebenshaltung, die sich auf organischem Wege, über Familie und singende Gemeinschaft durchsetzen sollte. Aus den Elementen gesunder Geselligkeit und echter Volkskunst sollte auch die große Kunst neue Kraft und Antriebe empfangen und damit breiteren Zugang, tiefere Verwurzelung finden. Die Kunst sollte nicht mehr Kunststücke für Kenner bieten, sondern wieder Kündlerin einer großen Gemeinsamkeit sein. In seinem Schaffen hat Helmut Bräutigam diese Aufgabe einer Lösung entgegengeführt und dazu beigetragen, eine Brücke über das Entweder-Oder von Volks- und Kunstmusik zu schlagen.

Als mit der Einberufung zum Wehrdienst seiner Wirksamkeit Grenzen gesetzt wurden, begann für ihn eine Zeit des Nachsinnens. Helmut Bräutigam, der ein Meister des Wortes war und in vielen formvollendeten Gedichten auch in dieser Kunstgattung sein Können bewies, hat in einer umfangreichen „Weltschau“ niedergelegt, wie sich ihm das Weltgeschehen als Kosmos voll organischer Logik darstellte. Er ging auch hier wieder aufs Ganze. Goethe und Hölderlin waren seine Führer, aber nicht weniger vertiefte er sich zum Aufbau seines Weltbildes in alle Zweige der Natur- und Geisteswissenschaften. Wo ihm wissenschaftliche Ergebnisse fehlten, griff er unbefangen zur Hypothese. Aus seiner Schau spricht der Künstler, der in tiefem Grübeln nach den letzten Zusammenhängen fragt, nicht vom Zweifel getrieben, sondern vom Wunsch aufzubauen. Helmut Bräutigam war ein gläubiger, zuversichtlicher Mensch, der auch das Negative vom Guten her sah und ins Positive zu wenden wußte. Aber er sah die Wirklichkeit. Als Hintergrund seiner Überlegungen wird die Erkenntnis immer deutlicher, daß es gegenwärtig nicht allein um ein neues politisches Bewußtsein geht, sondern um die Erneuerung unserer religiösen Bindung. Auf einsamer Küstenwache am Atlantischen Ozean sinnt er den letzten Fragen nach. Der Tod seines besten Freundes Erich Wetzig prüft sein Wollen und läutert seine Erkenntnis. Vielleicht ist er in dieser Einsamkeit zum erstenmal ganz zu sich selbst gekommen. Er sieht nun auch seinen Auftrag neu. Die Kunst muß über den Ausdruck politischer Gemeinsamkeit hinausgehen und neuer Gottesdienst,

Mittelpunkt einer kultischen Gemeinschaft werden. So reift in ihm der Plan zu einem großen Weihespiel, das die ganze Gesetzlichkeit des menschlichen Lebens mythisch umspannen soll.

Helmut Bräutigam ist an der Wende seines Lebens gefallen. Wir ahnen, daß er in dem kommenden Lebensabschnitt seine Schöpferkraft nicht mehr verschwenderisch nach vielen Seiten ausgestrahlt hätte, sondern in der Hinwendung zu den Schwerpunkten musikalischen Schaffens seine besondere Lebensaufgabe finden wollte. Aber er war nach einem anderen Gesetz angetreten. Was uns als unaßbare Tragik erscheinen mag, war für ihn, der immer dem Ganzen lebte, letzte Bewährung. Er wollte für das neue Reich, dem seine Lebensarbeit galt, auch als Soldat eintreten und bewies mit seinem Sterben, daß er bereit war, den Weg des politischen Künstlers bis in die letzte Konsequenz zu gehen.

Wie das Leben Helmut Bräutigams, so steht auch sein Schaffen in der Bindung an die Gemeinschaft. Der Grundstoff seiner Musik ist das Volkslied, seine Ausdrucksform der Kanon. Im Volkslied spricht sein naturhaftes Volkstum, aber ebenso eingewurzelt und von frühster Jugend vertraut ist ihm die kontrapunktische Denkweise. Ein drittes Element ist der rhythmisch-motorische Impuls, der seiner Musik die belebende Kraft gibt. Die Einheit seines Wesens spiegelt sich auch in seinen Werken wieder. Sie sind ein organisches Ganzes, werden von einer rhythmisch-thematischen Grundhaltung durchwaltet. Der pflanzenhaften Organik des Lied-Körpers entspricht die organische Logik des Kontrapunkt-Geistes. Denn der Kontrapunkt ist hier niemals Spielerei oder beliebiges Ausdrucksmittel, sondern Notwendigkeit des innersten Wesens, eine Gesinnungsangelegenheit. Aus ihm spricht die strenge Bindung. Er ist niemals Zufall, sondern immer Symbol. Deswegen nennt man Helmut Bräutigams Stil oft „barock“, aber er ist es nicht durch archaisierende Rückwendung, sondern als Ausdruck einer Geisteshaltung, in der die Bindung an die Gemeinschaft ungestört ist. Die meisten und wohl auch die schönsten Werke hat er für die singende Gemeinschaft geschrieben. Sein vokales Schaffen spannt sich vom einstimmigen Feier- und Soldatenlied über schlichte und kunstvolle Kanons, Volksliedsätze und dreistimmige Mädchenlieder bis zum großen Chor- und Kantatenwerk. Allein durch seine Volksliedsätze hat uns Helmut Bräutigam Unvergessliches geschenkt. Sie sind niemals „Bearbeitungen“, die geistreiche Einfälle anbringen wollen, sondern spiegeln das reine Wesen des Liedes wieder, ja vertiefen meist in der Linienführung der freien Stimmen seine Schönheit und Eigenheit. Die gleiche Echtheit zeichnet seine Volksliedkantaten aus, die – oft durch

Volkstänze belebt – mit urwüchsiger Frische musizieren. Zu dieser Ursprünglichkeit gehört auch Helmut Bräutigams gesunder Humor. Auch die Heiterkeit war für ihn eine ernste Sache und nichts lag ihm ferner als Ironie und Persiflage. In seiner Hand erhielt alles Gewicht. So sind seine Spielmusiken keine Spielereien, sondern wollen bei aller Unbefangenheit ernst genommen werden. Auch in seinen größeren Werken waltet diese Verbindung von volksliedhafter Einfalt und kontrapunktischer Überlegenheit. Wenn er in den Feiermusiken und ernstesten Chor- und Kantatenwerken seine Sprache steigert, erhebt sich die Musik zu hymnischer Größe und schreitet mit schlankem, griechischem Pathos und strahlender Leuchtkraft. Als schönstes Beispiel hierfür muß wohl der sechsstimmige gemischte Chor „Wär ich eine blanke Leier“ genannt werden. In der Orgel- und Orchestermusik, vor allem aber in seinen Kammermusikwerken und Sololiedern ist er ganz zu sich selbst hingewendet und gibt uns Einblick in den unerschöpflichen Reichtum seiner Gestaltungskraft. Sein kontrapunktisches Können, dem Joh. Nep. David die letzte Vertiefung gab, kann sich hier in höchster Vergeistigung entfalten. Und in allen Werken erleben wir staunend, wie rhythmische Vielseitigkeit und selbständiges Atmen der Linien, wie Freiheit und Widerspiel der Einzelkräfte sich doch immer organisch dem Gesetz des Ganzen fügen.

So steht Helmut Bräutigam bei denen, die uns wieder etwas zu sagen haben. Er spricht für uns und wir finden uns in ihm. Seine ganze Kraft und Hingabe galt der Jugend unseres Volkes. Schon deshalb gehört sein Werk der Zukunft.

Werkverzeichnis

Das Verzeichnis führt die Werke an, die im Druck erschienen oder dafür bestimmt sind. Eine große Zahl von Jugendwerken oder Werken, für die eine Umarbeitung geplant war, befindet sich noch im Nachlaß.

Chor- und Kantatenwerke:

- 2 Motetten für fünfstimmigen Chor nach Rilke, Werk 1 (B & H).
- 4 Weihnachtsmotetten für vierstimmigen Chor, Werk 4 (B & H).
- 3 sechsstimmige Chöre nach altgriechischen Texten, Werk 12 (B & H).
- 7 Mädchenlieder für Frauenchor aus „Des Knaben Wunderhorn“, Werk 15 (B & H).
- Der Baum, 5 gemischte Chöre nach Joh. Linke (K & S).
- Lebenslust (Goethe) für achtstimmigen Chor (auch als sechsstimmigen Tripelkanon) (B & H).
- „Lob der Musik“, Kantate für Chor, Soli und Instrumente, Werk 7 (K & S).
- „Die Briefe der Gefallenen“ (Langemarck-Kantate) für sechsstimmigen Chor und Orchester (Blas- oder großes Orchester), Werk 16 (B & H).

„Der Krieg stößt in sein Horn“, Soldatenkantate für Männerchor und Blasorchester (Vo).

„Die heilige Stunde“ (Hochzeitskantate), Werk 18 (Ka).

„Guten Abend euch allen beisammen“ (Quodlibetkantate) (Vo).

„Von allerlei Tieren“, Kantate für Kinderchor, 2 Bläser und 3 Violinen (K & S).

„Das große Sauf- und Faßnachts-Quodlibet“ für 1–8 Stimmen (Vo).

Solo-, Kinder- und Volkslieder:

Sommerliederbuch für Singstimme und Klavier, Werk 9 (Vo).

6 Gesänge um Winter und Weihnachten für Alt, Klarinette, Violine und Violoncello, Werk 10a (Ka).

3 Lieder für Bariton und Streichquartett, Werk 10b (Ka).

18 Kinderlieder für Singstimme und Klavier (Vo).

Wiegenlied für Singstimme und Klavier (B & H).

3 Weihnachtslieder für a) Singstimme und Klavier, b) Frauenchor, c) Gemischten Chor (To).

4 Weihnachtskanons nach Baumann-Liedern (Vo).

12 Kanons (B & H).

5 historische Soldatenlieder (K & S).

„Ich spring in diesem Ringe“, 10 Volksliedsätze (Vo).

Deutsche Volkslieder aus der jugoslawischen Batschka (Bä).

25 Batschkalieder in Sätzen für Chor (B & H).

6 lothringische Volkslieder in vierstimmigen Sätzen.

Kammer- und Spielmusik:

Kleine Weihnachtsmusiken für Blockflöte und Klavier, Werk 3 (B & H).

Sonate für Klavier, Werk 6 (B & H).

2. Sonate für Violine und Klavier (B & H).

Tokkata für Orgel, Werk 2 (B & H).

Feiermusik für Orgel über „Wenn alle untreu werden“, Werk 14, 1 (B & H).

Kleine Jagdmusik für 9 Bläser, Werk 11 (B & H).

Lieder und Tänze aus Sachsen, 2 Reihen (B & H).

Märsche und Tänze aus Sachsen (in der Reihe „Volk musiziert“) (Nagel)

„Fröhliche Musik“ für 5 Melodieinstrumente (K & S).

„Aufzug“ für Instrumente (Ka).

Kleine Musik für Streicher (Vo).

Musik zu Gedichten von Johannes Linke (Vo).

Orchestermusik:

Orchestermusik, Werk 8 (B & H).

Konzert für Flöte, Oboe, Fagott mit Streichorchester und zwei Hörnern, Werk 13 (B & H).

Festliche Musik für Orchester (mit Schlußchor „Wenn die Stürme Leben wecken“), Werk 17 (B & H).

Festlicher Marsch für 3 Bläserchöre (B & H).

Tänzerische Suite für Orchester (B & H).

Verleger/Angaben: Bä = Bärenreiter-Verlag, Kassel – B & H = Breitkopf & Härtel, Leipzig – Ka = Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel – K & S = Fr. Kistner &

F. C. W. Siegel, Leipzig – To = P. J. Tonger, Köln – Vo = Ludwig

Voggenreiter Verlag, Potsdam.

Der deutsche Rundfunk im dritten Kriegsjahr

Wenige öffentliche Einrichtungen sind mit dem Zeitgeschehen so eng und innig verbunden wie der Rundfunk. In der jeweiligen Anpassung an die allgemeine staatspolitische und kulturpolitische Lage ist er als „Stimme der Zeit“ der Tagespresse vergleichbar, wie diese auf Aktualität, Belehrung und Unterhaltung angewiesen. Aber darüber hinaus füllt der Rundfunk mit durchschnittlich 34 täglichen Sendestunden (Reichsprogramm, Deutschlandsender und Eigensendungen der Reichssender), darunter 20 Stunden Musik, weit größere Zeiträume aus, als etwa zur Lektüre der allenfalls zweimal täglich erscheinenden Tageszeitung benötigt wird. Bei der zweckdienlichen Auswertung der Suggestivkraft, die dem klingenden Wort, dem musikalischen Ton innewohnt, ist der Rundfunk zweifellos das wirkungsvollste und weitestreichende propagandistische Mittel, das in der Schnelligkeit der Übertragung und in der Erfassung abgelegenster Gebiete des Erdballs jeder anderweitigen Verbreitungsart überlegen ist.

Der Krieg stellte den Sendebetrieb der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft vor neue Aufgaben und Probleme. Es galt vor allem, die Verbindung zwischen Front und Heimat aufs engste zu befestigen. Der Rundfunk soll, wie sich Reichsminister Dr. Goebbels äußerte, den Soldaten und allen, die ihre Kraft im Dienste des Vaterlandes verbrauchen, „ein guter Freund und Kamerad“ sein, „eine Aufmunterung und ein Ansporn, ein ständiger Begleiter durch die Fährnisse des Krieges. Belehrend und aufklärend soll er wirken in den großen Fragen der Zeit. Wenn die Stunde da ist, soll er die Herzen erheben und die Gewissen aufrütteln. Er soll den Feind attackieren, wo er sich zeigt. Er soll die Interessen des Vaterlandes verteidigen, wenn das notwendig erscheint. Den Ernst soll er ernst und die Heiterkeit heiter nehmen“. Bei der Gestaltung des Alltags soll uns der deutsche Rundfunk „ein treuer Helfer sein“.

In politischer und sozialer Hinsicht hat der deutsche Rundfunk Leistungen vollbracht, die vielleicht erst jetzt die Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit dieser Einrichtung im vollen Umfang erkennen lassen. Eine solche Auswertung aller Möglichkeiten, die von erfinderischer

schen, propagandistisch leistungsvollen Persönlichkeiten erwogen wurden, ist die größte Errungenschaft des Rundfunks im Kriege.

Somit ist es selbstverständlich, daß auch im dritten Kriegsjahr die Erfahrungen der ersten beiden Jahre nicht allein zugrundegelegt, sondern noch wesentlich erweitert wurden. Es zeugt für den ungebrochenen Kulturwillen der Nation, wenn im Jahr 1942 auf dem künstlerischen Sektor einschneidende Maßnahmen durchgeführt werden konnten, die mit ihrer Neugestaltung des Sendeprogramms eine wesentliche Bereicherung und Auflockerung der bisherigen Vortragsfolge bedeuteten.

Das entscheidende Problem, das durch die bekannte Einteilung in zehn Sendegruppen gelöst wurde, bestand in der sinnvollen Ausbalancierung von Ernst und Heiterkeit, von konzertanter und tänzerisch-unterhaltsamer Musik – ein Problem, das bereits so alt ist wie der Rundfunk selbst. Denn stets werden die Freunde der leichten Muse dem Rundfunk bei gehaltvolleren Sendungen eine ungenügende Berücksichtigung ihrer Interessen zum Vorwurf machen, und der anspruchsvollere Hörer wird sich über die Fülle von Unterhaltungssendungen beklagen. Daß es überhaupt zu diesen Gegensätzen kommen konnte, liegt in der Natur des Rundfunks begründet. Der Konzertbesucher nimmt an der Aufführungsstätte stilistisch einheitliche Programme entgegen, ohne erwarten zu müssen, daß das Symphoniekonzert nach einer kurzen Schaltpause in ein heiteres Unterhaltungsprogramm überblendet. Der Rundfunk, der sich nicht an bestimmte Hörerkreise, sondern an das ganze Volk wendet, muß das Mischprogramm seinen Sendungen zugrunde legen, das jedem etwas bietet. Derartige Selbstverständlichkeiten verdienen nicht ausgesprochen zu werden, wenn von einsichtsloser Seite nicht immer wieder Forderungen an den Rundfunk herangetragen würden, die seinem Charakter widersprechen. Eigenwünsche haben vor den allgemeinen Aufgaben des Rundfunks und den zeitbedingten Gegebenheiten zurückzutreten.

Eine andere Frage, die in diesem Zusammenhang gerade im letzten Jahr vielfach aufgeworfen wurde, gilt der angeblich „stilwidrigen“ Vermischung von ernster und heiterer Musik im Rahmen ein und derselben Sendung, wie sich etwa bei den Sendereihen „Fortsetzung folgt“ oder „Für jeden etwas“ zeigte. Aber auch hier bleiben Grenzen des Geschmacks durchaus gewahrt, und keinem Hörer wird zugemutet, eine plötzliche innere Umstellung von einem Symphoniesatz zu einem Schlager zu vollziehen. Daß allerdings die Schranken zwischen schwerer und leichter Kost verwischt werden und ein gutes

Unterhaltungsstück neben ein gehaltvolles Werk ernsteren Charakters tritt – wer wollte diesen an sich erfolgreichen und notwendigen Versuch der Überbrückung von zumeist nur in unserer Einbildung bestehenden Gegensätzen zwischen ernster und heiterer Kunst beklagen? Vielleicht ist der gesamte Charakter unserer Zeit wendiger und vollzieht innere Umstellungen schneller, als es in vergangenen Jahrzehnten der Fall war. Bemühen wir uns aber, den erzieherischen Wert solcher Mischprogramme nicht zu verkennen. Der Volksgenosse, der keine eigene Kunstanschauung besitzt und aus allzu ausgedehnten Sendungen symphonischer Musik nicht viel mehr als die sattsam bekannten Vorurteile gegen „Moll“ und „Opus“ gewonnen hat, gelangt zu einer neuen und besseren Einstellung, wenn ihm eine Beethoven-Romanze oder ein kleiner Quartettsatz von Schubert zwischen einem Strauß-Walzer und einem neuzeitlichen, gehaltvollen Unterhaltungsstück begegnet. Plötzlich ist ja die klassische „Opusmusik“ gar nicht mehr so langweilig, wie es ihm das Mißtrauen vorgetäuscht hatte – ja, es bereitet sogar Vergnügen, ein Tänzchen von Haydn oder Serenadenmusik von Mozart zwischen Tanzstücken jüngerer Herkunft „mitzunehmen“.

Man hat im letzten Jahr beispielsweise den Versuch unternommen, Vorurteile durch indirekte erzieherische Beeinflussung mit Hilfe der wenig beachteten und doch so überaus wichtigen „Ansage“ zu beseitigen, etwa dadurch, daß die Aufmerksamkeit auf Nebenumstände gelenkt wurde wie die „artistische“ oder „technische“ Leistung, die zur Bewältigung der Rosinen-Arie oder der Figaro-Arie erforderlich ist. Amüsant sind dann Zuschriften mit Hörerwünschen aus Soldatenkreisen mit der Bitte, doch noch einmal jenes Stück vorzutragen, worin mit so unglaublicher Fixigkeit gesungen werde.

Die erzieherische Bedeutung des Rundfunks liegt auf der Hand – auch in solchen Fällen, in denen der Laie ohne Kenntnis der tieferen Zusammenhänge eine kulturpolitische Beziehung der Vorgänge am Mikrophon vielleicht gar nicht ahnt. Die Fanfaren der Sondermeldungen sind uns längst vertraut, sie haben aber mit dazu beigetragen, ähnlich wie die musikalischen Ankündigungen der Frontberichte, die neuen Fanfaren des „Zeitspiegels“, das „Gutenacht-Lied“ um 24 Uhr, nicht zuletzt die neuen Volkslieder (U-Boot-Lied u. a.) in ihrem Einsatz innerhalb der Tagesereignisse ein lebendiges Brauchtum zu schaffen, das unmittelbar vom Rundfunk in das Volksleben dringt.

Der Rundfunk als kulturpolitisches Instrument – der Rundfunk als Erzieher des Volkes – der Rundfunk als lebendiges musikalisches Echo unserer Zeit – fürwahr, die Zahl der Gesichtspunkte, unter

denen der Sendeplan aufgestellt wird, gibt zu den vielseitigsten Anregungen und Erörterungen Anlaß und läßt sich auf wenigen Druckseiten gar nicht erschöpfend genug behandeln. Der Rundfunk ist heute das fortschrittlichste Instrument und geht von anderen Voraussetzungen aus als die Oper und das Konzertleben. Einst begnügte man sich damit, Opern und Konzerte in Nachahmung der allgemeinen Musiktätigkeit zu senden. Heute wechseln die Sendeformen in stetiger Entwicklung und Vervollkommnung, während die Erscheinungsform der Oper, des Konzertes gewissen Grenzen unterliegt, deren Aufhebung zur Selbstverneinung führen würde.

Seit dem 1. März 1942 verfügt der Reichsrundfunk wieder über zwei verschiedene Sendeprogramme, und die Frage der Auswägung verschiedener Musikgattungen hat damit eine befriedigende, ja begeistert aufgenommene Lösung gefunden. Reichsminister Dr. Goebbels übertrug dem Generalsekretär der Reichskulturkammer, Ministerialdirektor Hans Hinkel, die künstlerische Betreuung des Programms, und die bereits erwähnte Gruppeneinteilung erwies sich als bedeutungsvolle praktische Neuerung. Die einzelnen Gruppen erhielten folgende Aufgaben:

Gruppe A: Leichte Tanz- und Unterhaltungsmusik, verantwortlich: Georg Haentzschel.

Gruppe B: Gehobenere Unterhaltungsmusik, verantwortlich: Franz Grothe.

Gruppe C: Allgemeine volkstümliche Unterhaltung, verantwortlich: Werner Plücker.

Gruppe D: Kabarettistische Sendungen, verantwortlich: Günther Schwerkolt.

Gruppe E: Unterhaltungssendungen vornehmlich für die Front, verantwortlich: Heinz Goedecke.

Gruppe F: Leichtere, populäre klassische Musik, verantwortlich: Fritz Ganß.

Gruppe G: Ernste, aber allgemein verständliche Musik, verantwortlich: Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg.

Gruppe H: Musikalische Solisten, verantwortlich: Prof. Michael Raucheisen.

Gruppe I: Künstlerische Wortsendungen, verantwortlich: Theodor Loos.

Gruppe K: Schwere, weil unbekanntere klassische Musik, verantwortlich: Dr. Gerhart v. Westernman.

Gesamtleitung: Chef vom Dienst, Dr. Martin Schönicke.

Diese neue „Programm-Redaktion“ unter der „Hauptschriftleitung“

einer volkserfahrenen und volksverbundenen Persönlichkeit stellt in ihrem äußeren Aufbau eine bewußte Parallele zur Tageszeitung dar. Wie das tägliche Nachrichtenblatt wendet sich der Rundfunk an alle, um jedem etwas zu bieten, und wie das Auge des Zeitungslesers über die vielen Sparten von Politik zum Feuilleton, vom Zeitgeschehen zur Unterhaltung und Belehrung gleitet, so sprechen auch zum Ohr des Rundfunkhörers alle jene Einzelgebiete, aus denen die Welt der Klänge besteht und deren Benennung der lebendigen Praxis entwachsen ist. Und gerade diese Voraussetzung mag die Bedenken einzelner Überschlauer zerstreuen, die vielleicht glauben, jedes Musikstück werde zunächst einmal etikettiert und rubriziert, je nachdem ob die unterhaltenden Werte einen „leichten“, „gehobenen“ oder „volkstümlichen“ Charakter tragen, und die der Meinung sein könnten, das „Leichte“ ließe sich niemals „heben“, und die „unbekannte“ klassische Musik könne niemals in die Klasse der „bekannten“ eingehen. Derartige Überlegungen sind geistvolle Spielereien, denen keine praktische Bedeutung beizumessen ist. Entscheidend ist die lebendige Idee, die das Musikgeschehen durchdringt und trägt, nicht aber der musikalische Einzelwert der Gattung, der vielleicht in den ersten sechzehn Takten „gehoben“ anmutet, aber von Seite 3, Takt 4 an „leichte“ Töne anschlägt.

Wie in der Tageszeitung tritt auch im Rundfunk der verantwortliche Sachbearbeiter hinter seiner Leistung zurück. Wer unter den Lesern hat wohl je einen Blick auf das „Impressum“ geworfen, um festzustellen, wer eigentlich für den Unterhaltungsteil, für Politik verantwortlich zeichnet? Lediglich in der Auswahl und Zusammenstellung des Inhalts äußert sich der persönliche Einfluß des Schriftleiters. Wenn nunmehr auch der Rundfunk eine ähnliche Einrichtung geschaffen hat, so ergibt sich aus dem freien Wettbewerb von zehn gleichgestellten Ressortleitern eine wesentliche und sogar ausschlaggebende Bereicherung des Rundfunkprogramms. Denn das naturgegebene Ziel dieser Entwicklung ist die Herausbildung und Vertiefung der persönlichen Note, die jeder Gruppenleiter für seine Sendungen in Anspruch nimmt. Je nach den persönlichen Erfahrungen und der organisatorischen Begabung wird der verantwortlich Zeichnende seinen Ehrgeiz darin bekunden, der eigenen Sendung einen ausgeprägten Charakter zum Unterschied von anderweitigen Darbietungen zu geben.

Einige Einzelheiten mögen zur Charakterisierung dieser grundsätzlichen neuen Programmgestaltung dienen.

Jeder, der sich bemüßigt fühlt, zu den Sendungen des letzten Halb-

jahres eine kritische Stellung einzunehmen, muß sich immer wieder die Tatsache vergegenwärtigen, daß der Rundfunk im Kriege auch auf künstlerischem Gebiet Aufgaben besonderer Art zu erfüllen hat, die weit über die Interessen einzelner Kreise oder Richtungen hinausgehen. An die Stelle musikalischer Experimente hat weitgehend die Erheiterung und Entspannung zu treten, deren die äußere wie die innere Front bedarf. Dem gleichen Bedürfnis entspricht die Einschränkung des gesprochenen Wortes (Hörspiel) gegenüber dem Ton. In stärkerem Maße wird durch die Aktivität der Gruppe Raucheisen das gesungene Wort in Liedsendungen reizvoll intimen Charakters mit Meistern der Sängerkunst gepflegt.

Obgleich letzten Endes jede Sendung dazu bestimmt ist, das Ohr des Frontsoldaten zu erreichen, hat es sich als notwendig erwiesen, soldatische Sondersendungen einzurichten, in denen speziell auf die Psyche des Frontkämpfers eingegangen wird. Neben einigen bereits abgelaufenen Sendereihen wie „Am Wachtfeuer“, „Alles herhören“ u. a. sind hier auf der Kurzwelle die beliebten Sendungen „Ankerspill“ und „Blinkfeuer Heimat“ zu nennen, die von unseren Marine-Einheiten in aller Welt abgehört werden.

Es gibt schlechterdings keine künstlerische Gelegenheit des Tagesgeschehens, die sich der Rundfunk entgehen ließe, keine Gattung der Musik, von der neuerdings besonders berücksichtigten Filmmusik bis zu den Berliner Furtwängler-Konzerten, die nicht im Rundfunkprogramm vertreten wäre.

Ob Bayreuther und Salzburger Festspiele übernommen, Berliner Kunstwochen übertragen und durch eigene Veranstaltungen ergänzt werden, ob berühmte Dirigenten des In- und Auslandes eingeladen, Sendereihen mit neuen Werken der im Felde stehenden Komponisten veranstaltet, ob Opern und Oratorien dargebracht werden oder ein neues „Tanz- und Unterhaltungsorchester“ eine maßgebliche Richtung des Tanzmusikstils begründet – überall beweist der Rundfunk Zeitnähe und künstlerische Höhe. Mit diesen beiden Begriffen steht das Programm des Rundfunks auf gesunden, ertragreichen Grundlagen.

Die Orgel – das Instrument unserer Zeit

Vor kurzem sind als ausgedehnte gewichtige Veranstaltung die „Berliner Orgeltage“ abgeschlossen worden. Sie brachten eine Übersicht über die heute auf dem Gebiet der Orgelmusik wirksamen Kräfte. Wohl für alle Teilnehmer der Tagung hat sich die Überzeugung ergeben, daß diese Veranstaltung mehr war als die Nebeneinanderstellung einiger beliebiger Orgelkonzerte. Jedem Unvoreingenommenen wird klar geworden sein, daß die Berliner Orgeltage, die sich ausschließlich mit dem orgelmusikalischen Schaffen unserer Tage befaßten, gleichsam eine Kristallisation des musikalischen Geschehens der Gegenwart überhaupt darstellten, daß die musikalischen Energien unserer Zeit hier gesammelt in die Erscheinung traten.

Ist es nicht gewagt, eine derartig kühne Behauptung aufzustellen angesichts eines Instrumentes, das als das älteste und überlieferungsreichste seine Sendung schon längst erfüllt zu haben schien, in einer Zeit, in der überalterte Werte durch jugendkräftige Antriebe stürmisch beiseitegedrängt oder vernichtet werden? Ist es möglich, der Orgel den Rang einer „Königin der Instrumente“, den sie einst besessen, heute ohne Einschränkung wieder zuzuerkennen?

Die Berliner Orgeltage sind keine Einzelercheinung. In diesem Jahre erst boten die Breslauer und darauf die Erlanger Orgeltage einen stolzen Überblick über die in der deutschen Orgelkunst beschlossenen musikalischen Werte. Und nicht für einen kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern des Instruments öffnete sich hier der Zugang zu einem verhältnismäßig abseitigen Gebiet der musikalischen Kultur, sondern wie bei großen städtischen Veranstaltungen nahm die gesamte musikalische Bevölkerung teil an dem Reichtum künstlerischen Lebens, der sich in den Werken der großen Meister aller Zeiten auf der Orgel entfaltete.

Der Auftrieb des orgelmusikalischen Lebens, der etwa nach dem ersten Weltkriege 1914/18 seinen Anfang genommen hat, verläuft in einem deutlich wahrnehmbaren Crescendo bis in die Gegenwart. Handelte es sich bei den großen Orgeltagungen in Hamburg, Freiburg i. Br. und Freiberg i. Sa. in den zwanziger Jahren, die alle Fachleute

dieses Gebietes aus dem Reich um sich versammelten, hauptsächlich um ein Durchkneten der Bauprobleme des Instrumentes, die durch eine grundsätzliche Veränderung des orgelmusikalischen Wollens hervorgerufen waren, so beobachten wir seitdem ein ständiges Wachsen der musikalischen Anziehungskraft der Orgel auf die junge Komponistengeneration, die weit mehr als in früherer Zeit in dem mystisch-obertonreichen Klang der Orgel das ihr gemäße Ausdrucksmittel erkennt.

Die Orgel ist wieder eine Orgel geworden! Etwa seit den Tagen Joh. Seb. Bachs stand das Instrument in einer ihm musikalisch sich immer mehr entfremdenden Welt und daher allerlei An- und Eingriffen in seinen klanglich-dispositionellen Aufbau ausgesetzt, ziemlich vereinsamt und kaum beachtet da. Hin und wieder, wie in den Tagen der musikalischen Romantik, begeisterte sich ein hervorragender Musiker (wie etwa Schumann oder Brahms) für die Reckenhaftigkeit des Instruments und ließ sich von ihm zu vereinzelt kompositorischen Gaben entzünden. Die riesenhafte Gestalt Max Regers umfaßte später die Orgel mit der ganzen Inbrunst musikalischen Schöpfungstums, hinterließ ihr bedeutendste Werke und stellte mit ihnen die Orgel wieder mitten in den Strom des musikalischen Lebens. Dennoch ist auch er eine Ausnahmeerscheinung gewesen, ein großer Unzeitgemäßer, bei dem die stets geheimnisvoll wirksam gebliebene magische Kraft der Orgel sich in zum Teil ungeheuren expressionistisch-musikalischen Entladungen geäußert hat, die den Rahmen des der Orgel gemäßen Klang- und Musizierstiles zeitweilig fast zu sprengen drohten. Ein Darüberhinaus konnte es nicht geben, und die Folgezeit wandte sich von den für die klangliche Deutung der Regerschen Werke charakteristischen Ausdrucksmitteln der Orgel (wie Register- und Jalousieschweller, Massierung der Register) ab mit dem Bemühen, das Wesen der Orgel wieder in völliger Reinheit und Ursprünglichkeit, wie es sich in den Werken der klassischen Meister geäußert hatte, zur Geltung zu bringen. Seit dem großen Besinnen in den Zeiten der Orgeltagungen hat eine durchgreifende Erneuerung des Klangkörpers der Orgel nach der architektonischen Seite eingesetzt, und wir können heute wieder auf Orgeln musizieren, die von ihrer Eigengesetzlichkeit als Instrumente wie die klassischen Werke der Orgelbauer Schnitger oder Silbermann in beglückender Weise zu überzeugen vermögen.

Der Zug der Zeit zur Orgel offenbart sich in den sehr eindringlichen Bemühungen um das Instrument und in dem heutigen reichen und wesenhaften Schaffen auf dem Gebiet der Orgelmusik überaus deutlich. Alle Erscheinungen kultureller Art werden ja getragen von

gewaltigen Lebensströmen, die alles ihnen nicht Gemäße auf geistigem Gebiet sehr bald in Frage stellen würden. Unsere harte Zeit, die das Schicksal des gesamten Volkes vor das Ergehen des Einzelnen zu stellen hat, prägt allen künstlerischen Neuschöpfungen ihren gebieterischen Stempel auf. Im Bereiche der Baukunst entstehen Monumentalbauten größten Stiles, fernab jeder biedermeierlich-besinnlichen, romantisch-verträumten oder altertümlich-verschnörkelten Bauweise. Auf dem Gebiete des Monumentalinstrumentes der Orgel wird schon im rein Äußerlichen des Prospektes die zweckhafte Sachlichkeit gegenüber dem barocken Überschwang früherer Orgelansichten betont. Überall in der Kunst erkennt man den Willen zum Überpersönlichen unter Abwendung von der Darstellung subjektiver Empfindsamkeiten. Das ist in der Musik die Aufgabe der Orgel, und es ist kein Zufall, daß dieses Instrument von jeher bei großen kultischen Feiern als Dolmetsch musikalischer Gemeinschaftsempfindungen betrachtet wurde. Auch heute sind ihr bei den großen nationalen Feiern besondere Aufgaben gestellt, und nicht umsonst nimmt sich die Hitlerjugend der Orgel als ihres Instrumentes in nachdrücklicher Weise an. Man darf also wohl sagen, daß die Orgel in starkem Maße im Leben des Volkes verankert ist, und erwarten, daß aus diesem breiten gebrauchsmusikalischen Untergrunde künstlerische Höhenwerke wie in früheren Zeiten der Orgel entwachsen werden.

Die anfangs erwähnten Berliner Orgeltage haben eine volle Erfüllung dieser Erwartung gebracht. Die gegenwärtig auf kompositorischem Gebiet in Deutschland führenden Persönlichkeiten waren in dieser Veranstaltung mit Orgelwerken vertreten, die man zum besten musikalischen Geistesgut unserer Zeit zählen wird. In Anknüpfung an die Orgelformen Bachs und die Werke der vorbachischen Organisten wurde uns in Kompositionen von Joh. Nep. David, Hugo Distler, Gustav Geierhaas, Hermann Grabner, Karl Hasse, Hans-Friedrich Micheelsen, Werner Penndorf, Ernst Pepping, Eberhard Wenzel neben Werken von mehr gebrauchsmusikalischer Prägung von Helmut De-gen, Kurt Fiebig, Friedrich Hark, Kurt Hessenberg, Hans-Oskar Hiege, Friedrich Högner, Karl Höller, Armin Knab, Siegfried Reda und Johannes Weyrauch ein Orgelfrühling beschert, der alle Anstrengungen und Bemühungen um seine Klangwerdung reichlich belohnte.

Charakteristisch für dieses Orgelschaffen auf breitester Linie ist das Vorstoßen in ganz neue musikalische Bezirke. Hier regt sich wirklich und zumeist in den strengsten Formen der Orgelpolyphonie das musikalische Wollen unserer Zeit. Daß die schaffende Jugend sich zum Teil sehr radikal gebärdet und Probleme neben Probleme stellt, darf

man ihr nicht verübeln. Diese Probleme zeigen uns nur den Tiefgang der großen schöpferischen Welle an, die zur Zeit die Orgel überflutet und machen deutlich, wie stark die Auseinandersetzung hervorragender Geister mit der Orgel und ihrem Wesen heute ist. Wenn also bei einmaligem Erklängen die kühn-gezackte und herb ineinander verschränkte Polyphonie etwa Joh. Nep. Davids in ihrer unerbittlichen formalen Logik nicht jedem Hörer sofort die ihr zugrundeliegende musikalische Vision vermittelt, so ist dies kein Grund, an der ganz außerordentlichen Potenz dieser Werke zu zweifeln. Nur ganz eingehende Beschäftigung mit ihnen wird zum vollen Verständnis führen, und sowohl der Ausdeuter solcher Musik, der sich mit dem restlosen Einsatz seiner Persönlichkeit dieser Werke anzunehmen hat, als auch der Aufnehmende müssen die Verpflichtung in sich spüren, diese tiefgründigen Schöpfungen sich ganz zu eigen zu machen. Ein Einhören in diese neue musikalische Welt ist unter allen Umständen erforderlich und ein hoher Grad von Wachheit und Bereitwilligkeit, sich solches Neuland zu erobern. Wenn Ernst Pepping in seiner „Stilwende der Musik“ für seine Kompositionsweise den Anspruch erhebt, in ganz neue musikalische Bereiche vorzudringen, so wird man verstehen, daß auf dem so überlieferungsreichen Instrument der Orgel Geduld und Ausdauer zum Einleben in diese Bereiche am allermeisten zu fordern sind. Für den an der Orgelkunst überhaupt interessierten und für neue musikalische Werte aufgeschlossenen Menschen hat sich mit den Berliner Orgeltagen ein außerordentlicher musikalischer Reichtum aufgetan. Wer an die Zukunft der deutschen Musik glaubt, wird sich mit den dort gehörten Werken zumindest auseinandersetzen müssen und ihre Phantasieweite und ungewöhnliche künstlerische Spannkraft erkennen.

Der Orgel als konzertierendes Instrument galt das Eröffnungskonzert der Tagung. Welch prachtvoll musizierenden Stücke sind die beiden Concerti von Ernst Pepping! Man wird an den Musizierstil des alten Concerto grosso erinnert und fühlt sich doch getragen von einem rhythmisch-musikalischen Fließen modernster Prägung. Hier werden überlieferte Formen wie Präludium, Fuge, Passacaglia, Canzone, Chaconne mit einer Überlegenheit gehandhabt, die in ihrer Kühnheit und der Fülle ihrer musikalischen Gesichte ihresgleichen sucht. Welch ein Kunstwerk dann das geistliche Konzert „Es sangen drei Engel einen süßen Gesang“ von Joh. Nep. David! Wie herrlich singt es in dem Mittelsatz, und wie natürlich schließen sich die Ecksätze in einer Chaconnenfuge und einer mit kanonischen Führungen durchsetzten Toccata um den tragenden Cantus firmus des geistlichen Liedes!

Immer wieder bricht bezeichnenderweise in diesen Kompositionen die Sehnsucht zur Melodie sieghaft durch stark formgebundene Elemente der Komposition durch. Auch der Mittelsatz des neuen Orgelkonzertes von Hans-Friedrich Micheelsen, eines äußerst lebendigen Werkes von ungebundener konzertanter Haltung, singt sich in fast liedmäßiger romantischer Weise aus.

Dann der Abend der großen Choralbearbeitungen! Das Lehrstück Joh. Nep. Davids über „Christus, der ist mein Leben“: ein geheimnisreiches Werk, in dem kühnste formale Satzkunst Ausdruck mystischer Entrücktheit und eines visionären musikalischen Schauens geworden ist, das nur in dieser Formung zum Klang kristallisieren konnte. Wie groß auch die Bearbeitung der alten Melodie vom Tode „Mitten wir im Leben sind“ von Ernst Pepping – in seiner Herbheit und dramatisch-musikalischen Wucht ein packendes künstlerisches Zeugnis unserer toddurchwehten Zeit! Hugo Distlers Partita „Nun komm' der Heiden Heiland“ und ebenso die Variationen „Was mein Gott will“ von Werner Penndorf umspielen in lockerer musikalischer Schreibweise die alten Lieder und zeugen nicht minder von zündender kompositorischer Intuition.

Wie manches wäre über die kleinen Choralbearbeitungen, die den tragenden Unterbau auch des heutigen orgelmusikalischen Schaffens bilden, zu sagen! Überall bemerkt man ein musikalisches Gestalten aus dem Geiste der Gegenwart, der den vielen Tonsetzern die Feder geführt und allen Kompositionen eine irgendwie gemeinsame Note gegeben hat. Die strenge Baugesinnung der Alten ist im Kompositionsstil dieser Kleinformen bei der jungen Generation weithin wieder lebendig geworden, und bei aller Neuartigkeit der Zusammenklänge spürt man die Ehrlichkeit der polyphonen Linienführung und die innere Notwendigkeit auch dissonanten musikalischen Ausdrucks. Unmöglich, bei der Fülle der Darbietungen in diesem Rahmen auf alle Einzelheiten einzugehen. Als Besonderheit erklang in der letzten Orgelveranstaltung Joh. Nep. Davids Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Anton Bruckner für Orgel und neun Bläser. Das ist ein Monumentalwerk von unverkennbarer Größe! Wie hier der feierliche Klang des königlichen Instruments mit dem der Hörner, Trompeten und Posaunen im strengsten Fugenstil mit- und gegeneinander konzertierend auf den Gipfel eines Kathedralbaues in Tönen geführt wird, das ist bewundernswert und in der Musik unserer Zeit von ergebnishafter Bedeutung.

Deutschland, von jeher das führende Land der Orgelmusik, ist auf diesem Gebiet in weiterem steilen Aufstieg begriffen, wenn die hervor-

ragendsten Komponisten unserer Zeit das Instrument mit solchen Gaben beschenken. Während die Orgel in den übrigen europäischen Ländern und jenseits des Ozeans nicht selten noch verurteilt ist, einer wenig orgelgemäßen Kompositionsweise zu dienen oder gar die kümmerliche Rolle eines Ersatzinstrumentes zu spielen, entfaltet sie heute in unserem Vaterlande die ganze ursprüngliche Kraft ihres Wesens und entwickelt sich mit einer Fülle bedeutender arteigener Werke zum modernsten Instrument unserer Zeit. Wir haben es nicht nötig, auf der Orgel Anleihen aus anderen Instrumentalgebieten zu machen, um musikalisch wirksam zu werden (wie ich es z. B. vor einigen Jahren in Nordamerika mit Klavier- und Orchesterwerken in Orgelkonzerten erlebte); wir können die Werke unserer Orgelklassiker in ihrer herben Eigenart und ohne Verzerrung auf der Orgel sprechen lassen und sind trotzdem oder gerade deswegen weitgehenden Verständnisses sicher. Daß es möglich ist, zum Vortrag eines für den Hörer so überaus anspruchsvollen Werkes wie des dritten Teiles der „Klavierübung“ von Joh. Seb. Bach jeweils Tausende von Hörern um die Orgel zu versammeln, beweist die tiefgreifende Wirksamkeit des Instruments, das heute mit seinen erhabenen Klängen die Seele unseres Volkes sowie den schaffenden Genius unserer erlesensten musikalischen Geister in stärkstem Maße wieder berührt und daher mit Recht das Instrument unserer Zeit genannt werden darf.

Über die Einbürgerung neuer Werke im Konzertsaal

Wollte man zahlenmäßige Erhebungen darüber anstellen, wie viele der Bücher, die ein Durchschnittsleser im Laufe der Zeit liest, im 20. Jahrhundert geschrieben sind und wie viele aus früheren Jahrhunderten stammen, so würde man zweifellos feststellen, daß dem zeitgenössischen Schrifttum im allgemeinen bei weitem der Vorzug gegeben wird. Im Gegensatz hierzu zeigt ein Blick auf die Spielfolgen des Konzertlebens der Gegenwart, daß die Musik unseres Jahrhunderts meist nur mit einem recht geringen Bruchteil vertreten ist. Es würde Sache des Statistikers sein, hierfür genauere Zahlenangaben zu beschaffen. Sicher ist aber, daß der zeitgenössische Schriftsteller in weit größerem Umfange zu seiner Mitwelt spricht und von dieser gehört wird, als der ernste Tonsetzer unserer Zeit. Es soll hier nicht erörtert werden, inwieweit die zeitgenössischen Komponisten oder ihre Hörer an dieser Tatsache „schuld“ sind; vielleicht sind die Klangvorstellungen der modernen Tonsetzer den Ohren der Hörer um Generationen voraus – vielleicht sind auch die Hörenden in ihrer Aufnahmefähigkeit den Tonschöpfungen der Gegenwart gegenüber um Jahrzehnte „zurück“ – gleichviel, es fehlt an der rechten Verbundenheit, und beide Teile sind meist miteinander etwas unzufrieden.

Das war nicht immer so. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war die Musikpflege fast durchweg eine zeitgenössische. Der Tonsetzer schrieb Gebrauchsmusik für seine Zeit, zumeist im Rahmen eines Amtes oder Auftrages; die Hörer lebten im musikalischen Geist ihrer Zeit und gingen mit. Erst die entwickelte Vervielfältigungstechnik des 19. Jahrhunderts gestattete den Kapellen und den einzelnen Künstlern, sich ein „Repertoire“ zuzulegen und nun auch die Kunst älterer Meister regelmäßig zu pflegen. Die Großmeister der Klassik und Romantik konnten sich nunmehr auf lange Zeit feste Plätze in den Konzertprogrammen sichern und diese allmählich nahezu ganz ausfüllen. So war es um die letzte Jahrhundertwende schon dahin gekommen, daß die Wiedergabe eines zeitgenössischen Musikstückes ein bedeutungsvolles Ereignis bildete, das als „Erstaufführung“ oder gar „Uraufführung“ betont herausgestellt wurde. Nur einige wenige Überragende

konnten sich zu einer Art zeitgenössischer „Programm-Klassiker“ entwickeln und sich neben den älteren Klassikern einen festen erheblichen Anteil an den Spielfolgen sichern. Das Programm der Symphoniekonzerte von heute besteht jedenfalls im wesentlichen aus Werken einiger Weniger: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Richard Strauß und eben noch Max Reger – alles übrige Vorhandene erfährt ab und zu „ehrvolle Erwähnung“, so bei 60. und 70. oder 100. und 200. Geburtstagen, bei der Verleihung der Goethe-Medaille und beim Sterbefall; damit ist dann wieder auf Jahre hinaus der Pflicht genügt worden!

Es ist der Pioniertätigkeit des ehemaligen Allgemeinen Deutschen Musikvereins und nach der Machtergreifung des Nationalsozialismus den Kulturbedörden des Reiches, häufig aber auch der eigenen Initiative und dem spontanen Einsatz zeitverbundener Dirigenten und fortschrittlicher Konzertvorstände zu danken, wenn allmählich die Einsicht wuchs, daß man dem Schaffen der Zeitgenossen wieder einen breiteren Platz auf den Spielfolgen der Konzerte einräumen müsse. Allein das gute Beispiel blieb zumeist vereinzelt und fand nicht genug Nachahmer, und schließlich schlug die chronische Interesslosigkeit an moderner Musik in eine andere Untugend um: in den „Uraufführungs-Fimmel“ der Systemzeit. Es ist genau genommen kein überragendes Verdienst, eine Uraufführung zu veranstalten. Dirigent, Orchester und Konzertverein ernten das Lob, Schrittmacher moderner Musik zu sein, Tages- und Fachpresse zeigen erhöhte Aufmerksamkeit, und ein Schimmer des alten Premièrenglanzes liegt über dem festlich erregten Saal. Weit verdienstvoller – weil meist undankbarer – ist es, die zweite, dritte oder vierte Aufführung eines neuen Werkes zu übernehmen oder gar das uraufgeführte Werk in geringem zeitlichen Abstand an der gleichen Stelle zu wiederholen! Ein neues Werk entsteht ja nicht für den kurzen Zeitraum einer ersten Wiedergabe, sondern soll, wenn es wertvoll ist, zum ständigen Besitz unseres völkischen Musiklebens werden – es soll in der breiten musikalischen Öffentlichkeit eingebürgert werden. Ehe wir die Wege untersuchen, die zu einer solchen Einbürgerung neuer Kompositionen im Konzertsaal führen, sei zunächst einmal festgestellt, welche Gründe es sind, die einer stärkeren Berücksichtigung des Schaffens lebender Tonsetzer bisher noch im Wege stehen.

Wir sehen jetzt im Kriege überall ausverkaufte Konzertsäle, und bei der Programmbildung braucht daher weniger auf den Kassensrapport Rücksicht genommen zu werden. In normalen Zeiten aber macht sich eine Novität auf dem Programm sofort in einem schwächeren

Kartenverkauf merkbar. Dabei entspringt die Abneigung vieler Hörer gegen die Bekanntschaft mit dem Neuen meist einer bloßen Bequemlichkeit. Man betritt nicht gern unsicheren Boden, wo sich das allgemeine Urteil nicht auf ausgefahrenen Geleisen bewegt und man noch nicht „mitreden“ kann – man schwelgt lieber in den altvertrauten Klängen, die mühelos Entspannung und Unterhaltung gewähren. Stellt die Bemühung um das Verständnis zeitgenössischer Musik schon an den Vollmusiker größere Anforderungen, um wieviel mehr muß sich erst der musikalische Laie den Weg zu ihr erarbeiten, und zu dieser Arbeit ist der Großteil unserer Konzertbesucher noch keineswegs sofort bereit. Aber schließlich gibt auch der fortschrittlich gesinnte und im vorerwähnten Sinne arbeitswillige Hörer nicht gern zu, daß er aus einem erstmals vernommenen Stück nichts zu machen versteht, und so bleibt der Kreis, der sich um den Käufer neuartiger Klänge schart, meist klein. Auch der Dirigent führt verständliche Gründe dafür ins Feld, daß er sich nicht allzu oft an eine Neuigkeit wagt: die Orchestermitsglieder sind wie er selbst häufig überlastet, die erforderlichen Mehrproben schwer durchzusetzen, der Erfolg ist unsicher, und die besonderen Aufwendungen für Orchestermateriale und Aufführungsgebühren sind bei den Verwaltungsinstanzen nicht gern gesehen. Aber das alles sind allenfalls Erklärungen und keineswegs Entschuldigungen. Keinen dieser Gründe können wir gegenüber dem Recht der Lebenden auf Gehör gelten lassen. Woher sollen die Tonsetzer von heute den Mut zum weiteren Schaffen finden (– und die Verleger den Mut zur Drucklegung neuer Werke –), wenn all ihr Mühen bei ihren Zeitgenossen keinen oder nur spärlichen Widerhall findet? Mit der bloßen Uraufführung, die man schließlich überall anbringt, ist es ja nicht getan. Erst wenn alle Kräfte, die an der Gestaltung unseres Musiklebens mitwirken, dafür eingespannt werden, die als wertbeständig erkannte zeitgenössische Musik in unseren Konzertsälen einzubürgern, werden wir erreichen, daß die Klänge unserer Zeit neben dem kostbaren alten Bestand gleichberechtigt eine dauernde Heim- und Pflegestätte finden. Die Wege, die zu diesem Ziele führen, sind erfolgversprechend und mannigfaltig genug.

Zunächst sollte es zur ausnahmslosen Regel werden, in jedem Symphoniekonzert (außer bei abendfüllenden Einzelwerken und geschlossenen Komponisten-Abenden) ein zeitgenössisches Werk zu bringen¹. Die Zahl der zu Unrecht vernachlässigten-zeitgenössischen Tonsetzer

¹ Wir wollen den Begriff „zeitgenössisch“ hierbei möglichst weit fassen, etwa gleichgesetzt mit „urheberrechtlich geschützt“; denn die Zahl der Komponisten, die erst nach ihrem Tode zu verdienter Anerkennung gelangen, ist leider immer noch groß!

ist beträchtlich. An Stoff kann es also nie mangeln. Man schlage nur fleißig in den Kritiken-Sammlungen der Tages- und Fachpresse nach, und man wird eine Fülle von zeitgenössischen Werken entdecken, die einen Konzertsommer lang begeisterte Aufnahme bei Publikum und Kritik gefunden haben, dann aber schnell in Vergessenheit geraten sind, einfach weil sich keiner mehr ihrer annahm! – In erhöhtem Maß gilt diese Pflicht zur Pflege zeitgenössischer deutscher Musik bei Gastspielen deutscher Orchester und Dirigenten im Auslande; von ihrer Erfüllung sollte die Genehmigung solcher Veranstaltungen glattweg abhängig gemacht werden!

Die nächste Forderung geht dahin, ein neues Werk nicht ohne bestmögliche Vorbereitung des Hörers auf diesen einwirken zu lassen. Es ist eine Barbarei ohnegleichen, eine moderne Symphonie dem meist vom Arbeitsdrang des Alltags abgehetzten Konzertbesucher sozusagen auf den nüchternen Magen zu setzen; und doch ist diese Barbarei die Regel. Auf dem Programm steht zu lesen, daß z. B. die Symphonie Nr. 5 in Esdur des im Jahre 1910 geborenen Komponisten XY zu hören ist; es folgen die Tempoangaben der vier Sätze: und das ist meist alles, was der normale Konzertbesucher über das Werk und seinen Schöpfer erfährt. Ohne irgendeine innere Einstellung, ohne jede irgendwie geweckte Vorstellung von dem Kommenden läßt der Hörer das Werk monatelangen Schaffens, das Ergebnis stundenlanger mühevoller Proben über sich hinwegrauschen, und – ist so klug als wie zuvor! Wie kann man da Kontakt, Fluidum, Mitgehen, Mitfühlen, Verständnis von ihm verlangen? Man muß ihm noch dankbar sein, wenn er – trotz seiner inneren Enttäuschung – in der unklaren Erkenntnis, daß das Schaffen des Komponisten, das Mühen des Dirigenten und des Orchesters Anerkennung verdiene, willig Beifall spendet.

Allerdings sind die Mittel zu einer eindringlichen Vorbereitung des Hörers auf ein neues Werk nicht ganz einfach. Der erfolgreichste Weg, der einführende Vortrag am Vorabend oder Vormittag des Konzerttages, wird selten gangbar sein, da der Konzertbesucher selten noch die Zeit für eine besondere Veranstaltung erübrigen wird. So empfehlen wir nachdrücklich die einführenden Worte unmittelbar vor Beginn des Werkes, und zwar am besten gesprochene Worte, mögen sie frei vorgetragen oder abgelesen sein. Es besteht im Konzertleben noch eine unbegreifliche Scheu vor dem gesprochenen Wort. Der Künstler auf dem Podium darf sein Bestes geben, er darf sich bei der Begrüßung und beim Beifall dankend verbeugen: aber den Mund auf tun darf er beileibe nicht! Dabei würden oft schon wenige

Worte genügen, um eine Brücke des Verständnisses zum Hörer zu schlagen; der belebenden Wirkung und der Vertiefung des persönlichen Bandes zwischen Hörern und Interpreten durch das gesprochene Wort sei in diesem Zusammenhang nur ganz am Rande Erwähnung getan. — Entschließt man sich nicht zum kurzen Wort an den Hörer, so bleiben noch die einführenden Bemerkungen auf dem Programm übrig. Sie seien kurz und gemeinverständlich, auf das Wesentliche gerichtet, frei von unnützen Fremdworten und ungeläufigen Fachausdrücken, sorgfältig und einprägsam stilisiert; Werturteile, vor allem Superlative, sind fehl am Ort. Es gibt kein feststehendes Rezept dafür, was alles in die einführenden Bemerkungen aufzunehmen ist — jedes Werk wird seiner besonderen Erklärung bedürfen. Der Komponist oder der Dirigent werden am besten beurteilen können, auf welche Besonderheiten des Werkes der Hörer am zweckmäßigsten hinzuweisen ist, auf den formalen Aufbau oder den thematischen Gehalt, auf neuartige Klangwirkungen oder Eigenheiten der Instrumentation, auf den landschaftlichen oder nationalen Kolorit, auf die tragende Idee des Werkes oder auf die persönlichen Umstände, unter denen es entstand; der Hörer wird schon für sparsame Hinweise dankbar sein und durch sie in unmittelbare Beziehung zu dem Werk gebracht werden. Schließlich kann der Komponist selbst einen gewissen Anhalt zum Verständnis des Werkes durch die Wahl des Titels geben. Es bedeutet keineswegs einen Übergang zur Programmmusik, wenn einem Werke der absoluten Musik eine Überschrift vorangestellt wird, die ihm eine authentische Charakteristik auf den Weg gibt.

Werkanalysen auf den Programmen sind abzulehnen; der Hörer, bemüht, die geschilderte Gliederung und den thematischen Gehalt des Werkes zu verfolgen, verteilt seine Aufmerksamkeit auf Ohr und Auge und kommt so um die rechte Ruhe zum ungestörten Hören. Wer in der Partitur nachzulesen vermag, wird davon insondere bei wiederholtem Hören des gleichen Werkes viel Nutzen haben; Taschenpartituren sollten schon längere Zeit vor der Erstaufführung in den Musikalienhandlungen vorrätig sein.

Ausführlicher als dies auf den Programmen möglich ist, kann und soll sich die Presse an der Vorbereitung der musikalischen Öffentlichkeit auf ein neues Werk beteiligen. Eine ausführliche Vorschau auf Werk und Verfasser, ohne Werturteile und sonstige subjektive Beeinflussung, sollte die Regel sein. Dazu sowie zu einer sorgsam nachträglichen Würdigung der Aufführung muß aber die Presse auch rechtzeitig instand gesetzt werden durch bereitwillig verschafften Einblick in das Werk selbst, also durch Zutritt zu den nichtöffentlichen

Proben, durch Überlassung von Partituren und Klavierauszügen sowie durch ausführliche Angaben über den Lebensgang und das sonstige Schaffen des Komponisten.

Zur Aufführung der Neuigkeit selbst ist vor allem zu sagen, daß mit den Proben nicht gespart werden darf. Die Neuigkeit sollte im Programm möglichst am Anfang stehen, um ihr die unverbrauchte Aufnahmefähigkeit der Hörer zugute kommen zu lassen. Dringend abzuraten ist im Interesse baldiger Einbürgerung des Werkes von Manuskriptaufführungen. Sie bringen den Nachteil mit sich, daß die Presse und die zum Nachlesen bereiten Hörer keine gedruckten Ausgaben in die Hände bekommen können; im Falle eines Erfolges kann das Interesse anderer zur Annahme bereiter Dirigenten nicht durch Übersendung von Partituren befriedigt werden – das Werk gerät in Vergessenheit, und mancher bedeutsame Uraufführungserfolg ist auf diese Weise schon wirkungslos verpufft.

Kein wirksamerer Dienst kann der Einbürgerung eines neuen Werkes erwiesen werden, als durch die in kurzem zeitlichen Abstände folgende Wiederholung an gleicher Stelle, sei es nun ganz oder teilweise, im gleichen Konzert oder in der gleichen Spielzeit, jedenfalls aber so bald, daß das Interesse an dem eben gehörten Werk noch frisch ist. Die Wiederholung im gleichen Konzert ist nichts Neues; Hans von Bülow, Arthur Nikisch und eine Reihe namhafter lebender Dirigenten haben sich wiederholt spontan dazu entschlossen, und der Erfolg gab ihnen immer recht. Es gehört nur ein wenig Überwindung alter Gewohnheiten und Vorurteile dazu! Nach Schluß des Konzertes kündigt man die Wiederholung der Neuigkeit an und läßt die Uninteressierten nach Hause gehen: die Zurückbleibenden werden doppelt dankbar sein und künstlerischen Gewinn davon tragen. Die Orchestermusiker werden in dem Bewußtsein, ihren persönlichen Einsatz richtig gewürdigt zu sehen, leicht für eine solche „Überstunde“ zu gewinnen sein. Eine Wiederholung in der gleichen Konzertzeit wird vielleicht noch weiterreichende Wirkung haben; sie zu bewerkstelligen, dürfte nirgends auf unüberwindliche Hindernisse stoßen.

Von entscheidender Bedeutung für die Einbürgerung eines wertvollen erstaufgeführten Werkes ist der Umfang, in dem es in den nächstfolgenden Spielzeiten auf den Programmen berücksichtigt wird. Es ist grundfalsch und wirkt auf das Werk geradezu tödlich, wenn seine Wiederaufnahme von den Konzertvorständen abgelehnt wird, weil „wir es doch erst vor fünf Jahren gebracht haben“. Man kann ein gutes, aber vielleicht nicht leicht eingängiges Stück der Hörerschaft nur dann lieb und vertraut machen, wenn man es in kurzen

Abständen beharrlich wieder aufs Programm setzt – nicht um neue Kassenreißer zu züchten, sondern um dazu beizutragen, daß die Musikpflege unserer Tage nicht ausschließlich auf den in früheren Jahrhunderten gewonnenen Fundamenten fußt, sondern von den schöpferischen Kräften unserer eigenen Zeit kräftig durchblutet wird. Die Kulturarbeit des neuen Deutschland hat eine unerwartet große Zahl neuer Hörer erstmalig an die ernste Musik herangeführt. Diese durchweg aufgeschlossenen, aber zumeist musikalisch ungeschulten Hörer müssen – will man nicht halbe Arbeit tun – von vornherein auch mit der Musik der lebenden Schaffenden vertraut gemacht werden. Gerade aber bei ihnen wird dies nur gelingen, wenn die für die Einbürgerung neuer Werke aufgestellten Forderungen voll erfüllt werden. Rief ihnen vor Jahren Peter Raabe zu: „Keine Angst vor der Symphonie!“, so wollen wir sie heute mit der Parole „Keine Angst vor der zeitgenössischen Musik!“ zur lebendigen Teilnahme an der Musikpflege unserer Zeit ermuntern; nur müssen wir dann auch folgerichtig die aufgezeigten Wege gehen, die den Laien zum rechten Verständnis der neuen Musik führen. Wir müssen uns auch darüber klar sein, daß auf dieser Linie mit bloßen Anregungen im Stile von „man sollte doch“ und „man müßte eigentlich“ nichts geschafft wird, und in diesem Sinne sind auch die vorstehenden Ausführungen nicht gedacht. Wenn aber die greifbar formulierten Vorschläge zur Einbürgerung der zeitgenössischen Musik von seiten der lebenden Tonsetzer als Forderungen aufgegriffen werden und ihre Ausführung von den Kulturbehörden des Reiches angeordnet und überwacht wird, werden die Früchte in Gestalt einer ungeahnten Bereicherung unseres Musiklebens durch die schöpferischen Antriebe der fruchtbaren Geister unserer Zeit nicht ausbleiben.

Musikbetrachtung als Verpflichtung

Seit vielen Jahren stellt nun schon die deutsche Presse – und daran hat bezeichnenderweise auch der gegenwärtige Krieg kaum etwas geändert – ein ziemlich getreues Spiegelbild des deutschen Musiklebens dar. Gewiß erhält der Musikbetrachter aus dem Musikleben Impulse; nicht minder zahlreich und mannigfach sind andererseits die Antriebe, die er an das Musikleben und seine unmittelbaren Träger verschenkt. Es ist ein fortwährendes Geben und Nehmen, das sich für beide Seiten fruchtbringend, ja beglückend auswirken kann. Der wahrhafte Künstler wird deshalb auch in dem wahrhaften Kunstbetrachter stets den Helfer, den Freund und getreuen Mitstreiter für die gute Sache erblicken. Mag der Stoff, mit dessen Formung sich die Männer der Presse beruflich zu befassen haben, scheinbar auch noch so verschieden sein von demjenigen, der das Material des Musikers bildet, so berührt sich der Journalismus in seinem tiefsten Wesen mit dem Musischen dennoch aufs Engste: auch er verlangt von allen denen, die sich ihm verschrieben haben, völlige Aufgeschlossenheit, Eignung und nicht zuletzt künstlerische Schöpferkraft in hohem Grade. Auch die inhaltsreiche formvollendete Kunstbetrachtung kann und soll ein Kunstwerk im kleinen, einen wohlgebildeten Organismus darstellen. Daß unseren Musikjournalisten diese Tugenden in hohem Maße zu eigen sind, das zeigen ihre Werke, die in den Augen der Musiker aus aller Welt ein begehrenswertes Zeugnis sind. Im übrigen: daß elementar künstlerisches Schöpfer- und Gestaltertum viele unter ihnen durchpulst, läßt auch die lange Liste ihrer eigenen, zum Teil höchst beachtlichen Kompositionen erkennen. Auf eine kurze Formel gebracht läßt sich überhaupt ganz allgemein die erfreuliche Feststellung machen, daß Kunstschaffende und Kunstbetrachtende in den letzten Jahren recht eng und kameradschaftlich zusammengedrückt sind. Nicht als ob es nun keinen Musiker eitlem Sinnes mehr gäbe, der sich von einem wertenden Zeitungsmanne nicht hin und wieder einmal falsch beurteilt fühlte, der nicht am liebsten den braven Kunstbetrachter persönlich dafür verantwortlich oder gar haftbar machen möchte, daß die Betrachtung seiner Leistung vielleicht um ein paar Zeilen kürzer aus-

fiel, als die Würdigung der Leistung eines seiner Kollegen, obwohl zum Kummer des Verfassers allein kriegsbedingte Raumfragen den Feuilletonchef oder einen sonst verantwortlichen Schriftleiter zu der entsprechenden Kürzung bestimmten. Nicht als ob es heutzutage keinen Konzertagenten mehr gäbe, der nicht in der Zustellung von Frei- bzw. Dienstkarten an den Kunstschriftleiter unter Hinweis auf seine ohnehin ausverkauften Säle ein sogar nicht einmal notwendiges Übel erblickt, wobei er natürlich vergißt, daß der Kunstbetrachter nicht dazu da ist, ihm in erster Linie zu vollen Sälen zu verhelfen, sondern daß er eine öffentliche Aufgabe erfüllt. Nicht als ob es andererseits heutzutage keinen Kunstbetrachter mehr gäbe, dem es mitunter nicht schwer fiele, das durch die Umwandlung der Kritik in die Kunstbetrachtung oder aus anderen Rücksichten nun einmal erforderlich gewordene Maß in der Beurteilung zu halten. Aber alle derartigen oder ähnlichen Fälle sind gottlob Ausnahmefälle!

Bezeichnend dagegen ist, daß Kunstschaffende und Kunstbetrachter in echter Kameradschaft zueinander stehen, daß sie das Gefühl des gegenseitigen Vertrauens beseelt, zumal das eherne und verbindende „Ich dien“ hüben wie drüben zum Grundsatz geworden ist. Bezeichnend ist ferner, daß sich unsere Musikbetrachter auf der Grundlage nationalsozialistischer Weltanschauung, wohlausgerüstet mit dem nötigen Fachwissen und kulturpolitischem Instinkt, mit ernstem Verantwortungsbewußtsein ihrer wichtigen und schönen Aufgabe unterziehen, Mittler zwischen Kunstwerk und Kunstempfangenden und somit zu ihrem Teil – um ein Wort des Reichspressechefs zu zitieren – „das publizistische Gewissen der deutschen Kunst“ zu sein. Verankert im Reichsverband der deutschen Presse, ihrer Berufsorganisation, und in Zusammenarbeit mit der Presseabteilung der Reichsregierung, die ihnen beratend und fördernd zur Seite steht und die dort vermittelt und eingreift, wo es das Gebot der Stunde erfordert, gehen sie dieser Aufgabe nach. Leitsatz dabei ist: Ehrfurcht vor den ewigen künstlerischen Werten, Verantwortung vor dem Volksganzen! Das bedeutet, daß der Kunstbetrachter nun nicht etwa ausnahmslos loben mußte. Nein, er ist vielmehr verpflichtet, dort zurückhaltend zu sein oder gar abzulehnen, wo es sich um Dinge handelt, die vielleicht noch vereinzelt dieser Weltanschauung zuwiderlaufen sollten. Eine besonders schöne Verpflichtung sei hier nicht vergessen. Sie erwächst dem Kunstbetrachter daraus, Wegbereiter des echten und gesunden jungen Schaffens zu sein. Und zur Ausübung dieser bahnbrechenden Pionierarbeit war der Musikbetrachtung in den vergangenen Monaten ja erfreulicherweise in zunehmendem Maße Gelegenheit gegeben.

Arbeit gab es überhaupt in Fülle, wenn man bedenkt, daß einmal die Zahl der Musikveranstaltungen gestiegen, die Besetzung der Kunstschriftleitungen zum anderen aber unter den kriegsbedingten Verhältnissen selbstverständlich eine wesentlich schwächere ist. So ist es ja gar nichts Seltenes, daß beispielsweise in Berlin allein an einem Abend acht, zehn und noch mehr Konzerte oder dergleichen stattfinden, während zu ihrer Besprechung den großen Berliner Zeitungen – von zwei, drei Ausnahmen abgesehen – durchschnittlich nur ein Musikbetrachter zur Verfügung steht, da die meisten seiner Arbeitskameraden an der Front sind. Ihr Arbeitspensum kommt also noch zu dem seinigen hinzu. Wenn man die sich hieraus ergebenden Schwierigkeiten berücksichtigt und außerdem die augenblicklich ziemlich beschränkten Raumverhältnisse der Tages- und Fachpresse in Rechnung stellt, so ist es immer wieder erstaunlich zu sehen, welche zum Teil recht erfreuliche Lösungen die Schriftleitungen gefunden haben, um den kulturellen Anforderungen vielfältiger Art nach Möglichkeit gerecht zu werden. Es ist eben der eiserne Wille, die Kulturarbeit aufrecht zu erhalten, der auch die deutsche Musikpresse beflügelt und der aus den Zeitumständen heraus immer neue Lösungen schafft. So hat sich der in den beiden repräsentativen Musikkundgebungen des Jahres, den Bayreuther und Salzburger Festspielen zutagetretende kulturelle Leistungswille, ihrem Charakter als Dank der Heimat an ihre tapferen Soldaten entsprechend, sinnfällig und würdig in den betreffenden Kunstbetrachtungen offenbart. Kriegsfeuilleton und fachlich fundierte PK-Berichte haben das Antlitz des Kulturteils der deutschen Tageszeitungen entscheidend geformt und der Musikfachpresse eine zeitbedingte Prägung verliehen. In ihre verantwortungsreiche Kriegsaufgabe sind unsere Musikschriftleiter sehr bald hineingewachsen. Wissen sie doch genau, worum es geht! Daher werden sie auch künftighin fortfahren, von ihrem Platz aus die hehren und unvergleichlichen Werte deutscher Musik und deutscher Kultur zu beschirmen, die ihre Berufskameraden draußen an den Fronten mit dem Schwerte verteidigen.

Realismus und Illusion im Bühnenbild

Bewußt wollen wir bei einer Betrachtung des heutigen Bühnenbildes den Realismus und die Illusion neben- oder vielmehr gegeneinander stellen. Immer wieder sehen selbst Fachleute im illusionistischen Bühnenbild ein realistisches und betonen das in Wort und Schrift. Sie gehen damit auf Irrwegen, die nicht deutlich genug gekennzeichnet werden können, weil sie Verwirrung sowohl in den Köpfen der Schaffenden als auch der Schauenden hervorrufen.

In der bildenden Kunst ist Realismus soviel wie Naturalismus; dieser bezeichnet das Verhältnis der künstlichen Darstellung zum Natur-objekt, und zwar im Hinblick auf die überzeugende Übereinstimmung mit dem unmittelbar anschaulichen Eindruck. Illusion dagegen ist eine Täuschung, ein Irrtum, etwas Trügerisches.

Wenn also ein Bühnenbildner die Aufgabe hat, einen Wald darzustellen, so muß er zwar immer die Illusion eines Waldes bei dem Beschauer hervorrufen, aber er darf sich kein Schema für einen Wald machen. Derselbe Wald paßt nicht für alle Opern. Es ist, wenn der Autor einen Wald vorschreibt, durchaus nicht gleichgültig, wie dieser Wald aussieht. Er muß dem inneren Geschehen des Werkes unterstützend Vorschub leisten. So muß also, um nur einige Beispiele zu nennen, der Wald in Schillers „Räubern“ das Revolutionäre des Stückes unterstreichen. Das Sakrale der Parsival-Dichtung muß der Beschauer schon im Walde zu Richard Wagners „Parsifal“-Weihespiel erkennen. Der Wald in Shakespeares „Sommernachtstraum“ soll die ganze Süße und den erotisierenden Duft des Geschehens auf der Bühne unterstreichen, und endlich muß der Wald zu der Humperdinckschen Märchenoper „Hänsel und Gretel“ die ganze Innerlichkeit deutscher Märchenwelt verkörpern.

Somit hat der Bühnenbildner die hohe Aufgabe, dem seelischen und dem inneren Charakter des Werkes, für das er arbeitet, Ausdruck zu verleihen. Wenn es sich, um noch weitere Beispiele anzuführen, um die Zeit der Bauernkriege im „Florian Geyer“ handelt, so spielt das Stück zwar in der gleichen Zeit wie Wagners „Meistersinger“, aber die Ausführung des Bühnenbildes muß, dem Gehalt des Werkes ent-

sprechend, eine grundverschiedene sein. In jedem Falle muß sein Bühnenbild eine ganz bestimmte Illusion hervorrufen, sowohl bei dem Beschauer als auch bei dem Mitempfindenden. Er darf nur Diener am Werk sein und muß deshalb auch im Bühnenbild und in den Kostümen so weit illusionsfördernd wirken, als er dadurch das Verständnis des Werkes erleichtert und seinen seelischen Ausdruck vertieft.

Das Bühnenbild ist ja nicht nur der äußere Rahmen, in dem die Handlung spielt. Man rechnet dazu die Dekoration an sich, das Kostüm, die Beleuchtung, die Masken der Darsteller und bedingt auch ihre Bewegung sowie die des Chores und der Massen, ja sogar einen großen Teil der Anordnungen der Regie. Das alles ist der bildhafte, optische Mittler zwischen dem darzustellenden Werk und dem Zuschauer. Damit ist seine künstlerische Gestaltung aber nicht Selbstzweck, sondern das Bühnenbild ist Diener am Werk und am Hörer. So sind ihm auch in der Freiheit seiner künstlerischen Arbeit ganz bestimmte Grenzen gesetzt, deren Überschreitung zu grundlegenden Fehlern führt.

Wir erinnern uns noch mit Schauern der Zeit, in der Bühnenbild und Regiekunst selbstherrlich mit dem Werk und der Vorstellung, die der Autor und der Beschauer von dem Werk hatte, umgingen und wegen billiger Effekte ohne Sinn darauflos experimentierten. Sie stießen dem gesunden Empfinden der Zuschauer vor den Kopf, denen diese *L'art pour l'art*-Spielereien zwar nicht immer richtig bewußt wurden, die aber, befremdet durch derlei Auswüchse, dem Theater fernblieben. Sicherlich ist derjenige, der aus beruflichen Gründen ein Theater oft besuchen muß, leicht geneigt, ein experimentell aufgezogenes Theaterstück als besonders interessant anzusehen, weil ihm – und dies gilt besonders bei klassischen Werken – etwas Besonderes, etwas scheinbar Neues geboten wird. Aber damit wird der weitaus größeren Menge der Zuschauer die Illusion empfindlich gestört; ihre gesunde Auffassung von den Dingen lehnt derlei selbstzweckliche Spielereien ab.

Gegenüber der Zeit vor 1933 ist heute eine grundsätzliche Änderung eingetreten. „Die Kunst muß wieder zum Volke kommen, damit das Volk wieder zur Kunst kommt!“ Spricht man das aus, so ist damit gesagt, daß der Künstler nicht ein Einzelwesen mit besonderen Rechten und wenig Pflichten oder gar ein über allem Volkhaften schwebendes internationales Wesen sein darf. An erster Stelle muß er dem Volk, aus dem er kommt, leidenschaftlich verpflichtet sein. Ihm muß er dienen; ihm muß er die Werke der Schöpfer verständlich

machen. Und damit kommen wir wieder auf die Aufgaben des Bühnenbildners selbst zurück.

Das Bühnenbild muß sich nach dem Schöpfer des Bühnenwerkes richten! Hätte z. B. Puccini den „Tannhäuser“ unter gleicher Voraussetzung wie Wagner und mit demselben Text komponiert, so müßte das zugehörige Bühnenbild doch ein anderes als bei Wagner sein. Ja, um bei Puccini zu bleiben, würde man Puccinis „Bohème“ und Leoncavallos „Bohème“ Bühnenbildnerisch zu gestalten haben, so würden, trotz des ganz gleichen Stoffes, ganz verschiedene Bühnenbilder erforderlich werden, weil Puccini seine „Bohème“ italienisch aufbaute und Leoncavallo, der ganz von Paris beeindruckt war, schon in der Musik Paris und sein Leben einfing. Und wenn man in beiden Fällen Paris auf die Bühne zaubert, so kann man sich in Frankreich das nicht gestatten, was man unbeschadet in Berlin tun darf: hier kann der Künstler die Notre Dame in die Gegend von Montmartre setzen. Nur ein wissenschaftlich strenger Beschauer rechnet ihm das nach, das Publikum aber im großen empfindet Paris schon durch die Silhouette der Notre Dame, die jedem Kind bekannt ist, und dadurch erweckt der Bühnenbildner in jedem sofort das Bild „Paris“. Es sei dabei klar zum Ausdruck gebracht, daß das illusionsfördernde und das illusionistische Bühnenbild keineswegs ungeeignet ist, dem Seelischen eines Stückes Ausdruck zu verleihen. Ganz im Gegenteil, mit den Mitteln der Illusionsförderung, die niemals Realistik bedeutet, kann man auf der Bühne überhaupt keine Realistik zeigen. Ganz abzulehnen ist natürlich die abstrakte Dekoration, die nur ein dekoratives Monstrum hinstellt, das mit dem Geschehen und dem Platz der Handlung nichts zu tun hat. Denn auch Shakespeare wurde eine andere, bessere Bühne verwendet haben, wenn er sie hätte bekommen können. Die Primitivität seiner Bühne war nur ein Notbehelf; das hat er selbst oft genug ausgesprochen. Es ist ja nicht so, daß er etwa auf Grund tiefgründiger Überlegung zur primitiven Bühne gekommen wäre. Man sollte überhaupt in der Kunst nicht zur Primitivität zurückgehen. Ein feiner Kunstkenner hat das einmal richtig und treffend etwa so ausgedrückt: wir bewundern zwar bei dem kulturellen Stand eines Negers dessen Plastiken vom Standpunkt der Höhe seiner Kultur aus; wenn aber ein Europäer mit der Höhe seiner Kultur dasselbe darstellt, so müssen wir das als kulturlos, weil nicht ausreichend, ablehnen und verurteilen. Warum sollten wir dann aber auf der Bühne, wie manche es fordern, dahin zurückgehen, daß wir nur andeutungsweise Dekorationen und Kostüme hinstellen und zu einer Stilisierung kommen, die dem größten Teil des Publikums fremd und gänzlich unverständlich ist? Gerade in

unserer Zeit, in der Hunderttausende, ja Millionen täglich die Theater besuchen, dürfen wir nichts tun, was nur dazu angetan ist, dem Geschmack einiger Snobs Rechnung zu tragen. Für diese Menschen ist der deutsche Künstler nicht da; für sie hat auch weder ein Wagner, noch ein Weber oder ein Puccini komponiert, und gerade diese Komponisten sind in den letzten Jahren dem Volke lieb und wert geworden.

Warum überhaupt diese Mutlosigkeit gegenüber empfindsamen oder „mitempfindenden“ Dekorationen? Man kann nun einmal die „Butterfly“ nicht ohne Kirschblüten gestalten; die Musik schreit ja geradezu danach. Man muß auch im „Tannhäuser“ die Nebel ziehen lassen, nicht um damit Realistik zu treiben, sondern einfach aus der Musik heraus. Genau so bringen wir heute den Abendstern wieder, den man in der Systemzeit fortgelassen hat (denn der Dichter und Komponist verlangt ihn und das Publikum erwartet ihn mit Recht), ohne gleich einen ganz genauen Sternenhimmel erscheinen zu lassen, an dem der Astronom seine Studien treiben kann. Und wenn im letzten Bild des „Tannhäuser“ einige Blätter herunterfallen, so hat das mit Realistik nichts zu tun, sondern ist nur eine Symbolisierung des inneren Geschehens auf der Bühne. Wollte man das ablehnen, so müßte man ja auch sagen, daß ein Caspar David Friedrich ein realistischer Maler gewesen sei. Er war aber ein symbolischer, viel mehr in die Seele eingreifender als irgendein Expressionist. Was nun ein Caspar Friedrich David und die großen Romantiker überhaupt durch ihre Bilder an seelischem Ausdruck geschaffen haben, das können wir auch im Bühnenbild zu erreichen versuchen. Denn diese Bilder atmen ja wahre Musikalität. Zu jedem dieser Bilder fällt dem musikalischen Menschen, wenn er sie ruhig und stumm betrachtet, Musik ein. Wie viele Komponisten haben sich von solchen Bildern inspirieren lassen! Erinnern wir uns nur an Ottorino Respighis Orchesterwerk „Pini di Roma“, in dem er in vier Stimmungsbildern die so oft gemalten Pinien von Rom schildert, an der Villa Borghesa, bei den düstern Katakomben, auf dem römischen Hügel Gianicolo, dem Janusberg auf dem rechten Tiberufer und auf der Via Appia.

Es wäre nun denkbar, daß hier eingewendet würde: das sind ja realistische Bilder. Solchen abwegigen Gedankenpfaden dürfen wir aber nicht folgen. Ja, wir müssen sie mit allen Mitteln schon deshalb bekämpfen, weil sie von dem fortführen, zu dem wir alle streben: zum gemeinschaftlichen Denken und Empfinden, das auch im Bühnenbild seinen Ausdruck zu finden hat. Für sie arbeiten wir! Wer uns auf diesem Wege nicht folgt, wer nur um eines Andersmachens oder um geistiger Akrobatik willen aus Spielerei das Bühnenbild zaubert,

der tut mit seinem künstlerischen Können Unrecht; denn er setzt es nicht richtig, nicht im nationalsozialistischen Sinne an.

Ebenso fehlerhaft ist es, eine Oper über das ihr zukommende Maß inneren musikalischen Gehalts hinaus auszustatten, also die Ausstattung zu überspitzen, d. h. mehr zu geben, als die Musik und die Räumlichkeit erlauben, nur aus Besorgnis, das Werk könne sonst langweilig werden. Das geschieht dann immer auf Kosten der Musik und der Darstellung. Deshalb hat der Bühnenbildner auch die Verpflichtung, außer bei den gerade für eine große Ausstattung erdachten und aus sie besonders eingestellten Stücken, Zurückhaltung zu üben. Oft muß er sich bescheiden, um die Musik nicht durch Farbe oder Form zu übertönen. Auch da ist der natürliche Instinkt maßgebend. Immer soll sich der Künstler, und das gilt besonders für den Bühnenbildner, von der Verpflichtung führen lassen, die Kunst, die er aus der Summe der Begabungen seiner Vorfahren, also dem Volke selbst, empfangen hat, auch diesem wieder nutzbar zu machen, sie ihm wiederzugeben. Er hat auf der Bühne allen Zuschauern gegenüber eine kulturpolitische Aufgabe zu erfüllen. Dabei kann er trotzdem weiterbildend, kulturbildend, kunstbildend, steigernd im Technischen wie im Künstlerischen wirken. Ein solcher Fortschritt ergibt sich ja ganz von selbst. Das Bühnenbild ist niemals stehen geblieben; es hat sich im Laufe der Jahre geändert und ist zu ganz anderen Ausdrucksformen gekommen, auch wenn man illusionsfördernd, d. h. eben die Dinge genau darstellend arbeitete. Eine Schusterstube der „Meistersinger“ hat vor zwanzig, dreißig, vierzig Jahren jedesmal anders ausgesehen und wird sich auch in der kommenden Zeit ändern. Das richtet sich nach ganz bestimmten Vorstellungen, die man jeweils von einer solchen Werkstatt hat. Im Gegensatz zu Irrwegen in der Systemzeit soll man ruhig von der Auffassung ausgehen, daß man den Geruch der Arbeit, des Leders und der Handarbeit neben dem Gefühl geistiger Arbeit spüren muß. Früher war hier die Arbeit fast ganz ausgeschaltet, die Werkstatt glich mehr einem saalähnlichen Raum, der von Bürgergeist und nicht vom Handwerksgeist erfüllt war. Zwar waren die großen Handwerker der damaligen Zeit auch große Bürger, Stadtväter und wohlhabende Leute, aber das ist heute für uns nicht so wesentlich. Das Wesentliche ist für uns heute mehr das Handwerkliche als das Bürgerliche.

Aus dem Gesagten fassen wir kurz noch einmal zusammen: Der Bühnenbildner kann und muß gewisse Stücke realistisch darstellen, ja, das Realistische oft noch realistischer gestalten. Er muß verdichten in Farbe und Form, wie auch der Dichter dichtet. Wenn der Vorhang

aufgeht, so muß der Zuschauer gleich in die gewünschte Stimmung versetzt werden. Dabei darf man nicht davor zurückschrecken, durch Beleuchtungseffekte, durch Besonderheiten der Dekoration und durch Einbauten die Wirkung auf den Beschauer noch zu verstärken. Das erreicht man oft mit der Komposition der Farben der Kostüme. Man kann mit den Kostümen z. B. beim Auftritt von Chören durch farbliche Stimmungen auch Stimmungen im Publikum erzielen. Das schwarze Kostüm wirkt meist traurig, ein rot oder bunt angezogener Chor kann, durch Beleuchtung unterstützt, dem Willen des Bühnengestalters näher kommen. Er darf dabei nicht ein einzelnes Kostüm aus einer Gruppe herausnehmen und stilistisch ganz abweichend behandeln, weil dann das Ganze ebenso wenig stimmt, als wenn man aus dem Orchester eine Instrumentengruppe fortlassen würde. Man muß dann eben alles umkomponieren.

Das mag schwerer klingen, als es in Wirklichkeit ist. Empfindet man aber den Grundton der Musik eines Werkes — und nur so kann man als Bühnenbildner richtig arbeiten —, dann fließt, ist man ein wirklicher Künstler des Bühnenbildes, alles von selbst. Der Bühnenbildner muß eben die Musik, das Gesamtwerk ins Unausprechliche, ins rein Gefühlsbedingte fortsetzen, dann ist er auf dem rechten Weg und wird von denen verstanden werden, für die er arbeitet. „Licht senden in die Tiefen des menschlichen Herzens ist des Künstlers Beruf!“ Dazu kann der Bühnenbildner so unendlich viel beitragen, wenn er seine Berufung richtig erfaßt hat, im Sinne unserer Zeit!

Der Tänzer als Gestalter

Ich werde oft gefragt: „Welche Ihrer Tanzgestaltungen sind Ihnen die liebsten? Die heiteren, die ernsten oder die stark dramatischen?“ – „Sie sind mir alle gleich lieb“, kann ich darauf nur antworten, „denn was ich möchte, ist, den Reichtum und die Vielfältigkeit des Lebens durch mein Kunstmittel, die Bewegung, darstellen.“

Ein Schauspieler, der nur den König Lear „kann“, ist für meinen Begriff kein guter Schauspieler. Ein Maler, der nur wilde Sturmlandschaften malen kann und die Schönheit einer kleinen Blume nicht sieht und nicht die Lust verspürt, auch diese darzustellen, scheint mir kein guter Maler. Die Welt ist so reich und vielfältig, das Leben voll von wechselnden Geschehnissen, Menschen kommen und gehen, jeder ist andersartig und jeder hat sein eigenes Schicksal. Der schöpferische Mensch steht in diesem Treiben und hält die Augen offen, und wie auf die Platte des photographischen Apparates zeichnen sich die Bilder ein. Da liegen sie nun, aufbewahrt in einer dunklen Kammer des Herzens und warten, daß sie „entwickelt“ werden. Welch eine Lust, in dieses geheime Archiv hinunter zu steigen. Welche Vielfalt, welch ein Reichtum! Tausend bunte Bilder wirbeln um einen und jedes lockt zur Verlebendigung. Gelingt es dir, schöpferischer Künstler, jedes für sich wieder zu seinem Leben zu verhelfen, so ist jede dieser Schöpfungen eine Tat. Und da gibt es dann diese Frage nicht mehr: „Welches ist dir das liebste?“ Jedes ist mit derselben Liebe und derselben Inbrunst wieder geboren, und wenn es gelungen ist, so ist jedes, ob eine kleine Idylle, ob der Schrei einer gequälten Seele, ein Kunstwerk von Wert. Aber eben nur wenn es gelungen ist, und bis zu diesem Gelingen ist ein weiter und oft beschwerlicher Weg. Es gibt viele aufnahmefähige Menschen, die mit offenen Augen durch die Welt gehen und die vielfältigsten Bilder des Lebens in die „Scheuern“ sammeln. Aber dort liegen sie, bereichern wohl ihn selbst, aber erstehen nie wieder zu einem zweiten Leben. Das ist die unerhörte Gnade des schöpferischen Menschen, daß er wiederzuerwecken vermag. Doch dieses Wiedererwecken ist kein leichtes Unterfangen, und nicht immer glückt es. Oft gelingt nur ein schemenhaftes blasses Leben, das

bald wieder verwelkt, oft gelingt es gar nicht, und alle Wiederbelebungsversuche bleiben erfolglos. Dann wieder in einer besonders begnadeten Stunde ersteht eine Gestalt zu kraftvollem, atmendem Leben, und Blut strömt durch ihre Adern.

Mit den Mitteln der Bewegung eine Gestalt lebendig zu machen, ist natürlich besonders schwer, denn mit dem Wort kann man viel mehr ausdrücken und klarere Bilder schaffen. Es soll ja der Zuschauer nicht nur im Augenblick des Schauens in die betreffende Stimmung gebracht werden oder die dargestellte Person leibhaftig sehen, er soll diesen Eindruck auch in seinem Innern mitnehmen und sich daran erinnern können. Wird ihm von einem Künstler zum Beispiel ein Gedicht vorgetragen und er ist von dem, was er hörte, beeindruckt, so klingen ihm wohl noch später einige Worte oder der Sinn ganzer Sätze nach. Er kann sie nachsagen, sich daran klammern, und es ersteht ihm auch beim kunstlosen Nachsagen dieser Worte deutlich wieder das, was er damals empfand. Der Tänzer hingegen zeichnet ihm Gesten in den Raum, die sofort wieder verwehen, und alles droht wie ein Schattenschein zu versinken. Und doch ist es möglich, auch mit der Bewegung so klar zu reden wie mit Worten. Es muß nur eben alles viel zwingender und eindeutiger erzählt werden. Eigene Unklarheiten oder unnützer Zierat werden das Bild verwirren, und jeder Augenblick, in dem bei der Erschaffung des Tanzgebildes nicht letzte Konzentration auf das Thema vorherrschte, wird den Eindruck verschwimmen lassen. So wie mancher Redner mit wenigen aber treffenden Worten viel mehr sagt als der, der einen Schwall von Sätzen über die Zuhörer losläßt, so wird auch der Tanzgestalter seine klaren und wirklich zum Thema gehörenden Gesten dem Beschauer einzuhämmern vermögen.

*

Es ist mir immer eine große Freude, wenn sich Menschen, die mich tanzen sahen, noch nach Jahren an bestimmte Tänze erinnern, ja einige Bewegungen daraus sogar mit un gelenkten Gebärden vorzuführen trachten. Das zeigt mir dann, daß meine Sprache klar war und das, was ich gesagt habe, verstanden wurde. Der Weg zu dieser Klarheit und Einfachheit ist schwer. Ich habe eine Idee, sehe fertig vor mir, was ich gestalten will. Aber wenn ich mit der eigentlichen Arbeit beginne, wenn ich die Idee zu gestalten versuche, geht es mir wie einem Zeichner, der Papier und Stift vor sich liegen hat und plötzlich vor der Aufgabe erschrickt, seine glühende, innere Vision mit

diesem herzlosen Material Wirklichkeit werden zu lassen. Man steht in einem kahlen, nüchternen Tanzraum und soll nun das, was man eben noch so klar und deutlich in sich fühlte, vor seinem inneren Auge sah, zur Gestalt formen! In diesem Augenblick ist man wie ein Schwimmer, der tollkühn ins Wasser springt, ohne zu wissen, wohin ihn die Strömung treibt. Was einmal Form werden soll, das ist zunächst nichts weiter als eine mehr oder weniger verworrene Improvisation. So entsteht die erste rohe Skizze, und so wie der Zeichner sich langsam zu immer größerer Klarheit hindurchringt und auf einmal nur noch zehn Striche braucht, wo ihm erst tausend nötig schienen, geht es einem als Tänzer auch. Die Form schält sich allmählich heraus. Manchmal allerdings geschieht das große Wunder, daß schon in einer einzigen Stunde ein Tanz in seiner Grundform feststeht. Das sind die gottbegnadeten Stunden, in denen einem alles wie von selbst gelingt – aber meistens ist es bis zur letzten Klarheit ein langer und mühseliger Weg. Ob das Thema heiter, ernst oder tragisch ist, immer kommt es darauf an, etwas zu schaffen, das wirklich gestaltet ist und überzeugt. Und ist es gelungen, dann habe ich die gleiche Liebe dafür, ob es ein heiteres oder ein ernstes Thema war, und dankbar neige ich mich dann vor den geheimnisvollen Kräften, die mich zu diesem Gelingen führten.

Warum Musik im Film?

Musik ist etwas Irreales. Der Film ist es auch; wenigstens da, wo er Kunstwerk sein will. Und Kunst ist nie Natur im Sinne von naturalistisch, sondern etwas „Künstliches“, etwas bewußt Außernatürliches, das selbstverständlich nach den ihm eigenen Gesetzmäßigkeiten gesorgt sein muß. So ist es bei allen Künsten, von der Architektur bis zur Musik. Und so ist es auch bei einer der jüngsten Kunstgattungen unserer Zeit, dem Film. Es ist sicherlich kein Zufall, daß von den ersten Tagen des Films an die Musik zu seinem treuesten Verbündeten wurde – nicht die Sprache! Denn es gab eine Zeit, da drehte man Filmaufnahmen nach Musikschallplatten! Ich selbst habe in meiner Kindheit unter anderem den „Einzug der Gäste auf der Wartburg“ und das „Lied an den Abendstern“ im Film erlebt; etwa im Jahre 1905! Ebensogut hätte man Filme nach Sprechplatten drehen können. Daß man es nicht tat, sondern im Gegenteil zum stummen Filmbild, das mit Musik gar nichts zu tun hatte, die Musik als Begleitung bald überhaupt nicht mehr entbehren konnte, beweist, wie richtig man schon damals die Wichtigkeit der Verbindung von Bild und Musik erkannt hatte. Man wollte im Film im wahrsten Sinne naiv wirken, d. h. unverbogen und nicht intellektuell, also gefühlsmäßig, und man hatte herausgefunden, daß Musik am ehesten dazu angetan war, die seelische Ausdeutung der Bildfolge zu erhöhen. Das führte zu einer Blütezeit des stummen Films, in der man sogar zu bestimmten Filmen Originalmusik komponieren ließ. Aus dieser Ehe entsprangen die ersten Filme, eine Gemeinschaft von Bild und Musik, in der letztere das Geschehen auf der Leinwand dramaturgisch vertiefte und das, was unsere Augen sahen, unserm Herzen näherbrachte. Ja – es war die Musik, die über grobe Unzulänglichkeiten und Übertreibungen hinwegsehen ließ und uns da noch führte und ergriffen machte, wo wir ohne Musik wahrscheinlich gelacht hätten. Und hier liegt das Kernproblem des Filmkunstwerkes. Hier hätte man aufbauen müssen. Statt dessen kam der Tonfilm! Sagen wir ruhig: der Geräuschfilm! Denn abgesehen von der Sprache entdeckte man jetzt jegliches Geräusch. Ob es wichtig war oder nicht – Geräusch um jeden Preis,

beinahe noch mehr, als es in der Natur schon ohnehin gab. Natürlich brachte man auch Musik. Es wurde der Musikfilm geboren, im Sinne von Opern, Operetten und Schlagerfilm, letzterer in Hochkonjunktur. Die Industrie blühte! Aber die Quelle, aus der die Art-eigenschaft des Filmkunstwerkes fließen sollte, war verstopft – lange Jahre hindurch, teilweise sogar bis heute noch! Denn ein Zuviel an Sprache und Geräuschen degradierte den Film mitunter zu einer reinen Bild- und Geräuschfotographie. Damit ging aber alle Kunst zugrunde! Denn Kunst besteht auch im Fortlassen des Unwichtigen, im Beschränken auf das Allernotwendigste, im Dichten gleich „Dicht-machen“, das alles Zufällige rücksichtslos ausmerzt!

Aber wozu erscheint ein Mensch auf der Leinwand, wenn nicht gleich losgeredet werden darf? Wozu eine Tür, wenn sie nicht zu- oder aufklappt? Wozu gehen Menschen? Natürlich doch nur, um ihre Schritte hören zu lassen, und bitte: synchron! Und nun stelle man sich einmal vor: warum klappt eine Tür, wenn es unwichtig ist? Ja – sie kann und soll schon klappen – aber dann im dramaturgischen Sinn, wenn es so sein muß; oder aber – sie klappt nicht, und die Stille, mit der sie nicht klappt, kann zu einer unerhörten Eindringlichkeit werden, die noch unterstrichen werden kann, wenn die Musik, die etwa diese Szene begleitet, auch die Pause ausspart. So gibt es tausend Möglichkeiten, die alle erst einmal zu berücksichtigen sind, wenn wir vom Kunstwerk Film sprechen wollen!

Alles im Leben ist Musik – für den, der sie in sich hat, und wer sie da nicht hat, der hat sie auch nicht von außen! „... aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus“, sagt Schiller. Und der Film kommt aus dem Leben, um uns dieses Leben in gesteigerter Form wiedererleben zu lassen. Wir aber erleben nicht mit dem Gehirn, sondern mit dem Herzen. Wir wollen, daß sich der Film an unser Gefühl wende. Und wenn der Film nun dasselbe will, dann soll er uns nicht mit den Geräuschen des Alltags totschielen, sondern soll auch diese Geräusche in eine höhere und gesteigerte Form erheben, und zwar nach innen, nicht nach außen! Denn wozu wurde überhaupt die Musik zum Film ersonnen? Geschah es nicht, um die Vielfältigkeit aller wahrnehmbaren Klänge und Geräusche des Tages und der Nacht, alles Laute und alles Leise, allen Lärm und alle Stille zu verdichten und jeweils auf den innersten Klang der Seele abzustimmen? Um das rein Äußerliche inwendig ertragbar zu machen? Also Mittler zu sein zwischen Realem und Irrealem; zwischen der äußeren Erscheinungsform und der inneren Erlebniswelt die Brücke zu sein, ohne die weder das eine noch das andere bestehen kann. Und darum: Musik im Film!

Oswald Schrenk

**Aus dem Archiv
des Musikverlages Ed. Bote & G. Bock**

Seit dem 27. Januar 1838 besteht der Berliner Musikverlag Ed. Bote & G. Bock; er kann also auf hundertundfünf Jahre zurückblicken. Es ist nur natürlich, wenn diese Tätigkeit über drei Menschenalter hinweg auch ihren Niederschlag in dem Archiv des Hauses gefunden hat. Vieles, was einst zu dem Besitz des Verlages gehört hat, hat inzwischen in der Musiksammlung der Preußischen Staatsbibliothek seine endgültige Heimstatt gefunden. So hat der Verlag vor dem Weltkrieg 1914–1918 viele hundert Briefe berühmter Meister der Staatsbibliothek geschenkt. Auch so manches wertvolle Manuskript ist dort für alle Zeiten der Allgemeinheit zurückgegeben, so hat der Verlag noch anlässlich seines hundertjährigen Bestehens Regers Partitur der Suite im alten Stil op. 93 der Staatsbibliothek zum Geschenk gemacht.

Aber auch das, was der Verlag heute noch in seinem Archiv bewahrt, hat ein ansehnliches Ausmaß und wird jedem Musikfreund Interesse abgewinnen. Dazu gehört zunächst eine stattliche Bildsammlung mit eigenhändigen Widmungen von Meistern wie Liszt, v. Bülow, Robert und Clara Schumann, Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Johann und Richard Strauß, Tschaikowsky, d'Albert, Kienzl, v. Schillings, Reger und vielen anderen.

Bedeutsamer sind zweifellos die umfangreichen Briefsammlungen, die mehrere tausend Stück umfassen. Hier wiederum sind Briefe von Schumann, Lortzing, Wagner, Bruckner, Tschaikowsky die wertvollsten. Aber es finden sich auch solche von Nichtmusikern wie Alexander v. Humboldt und Adolf Menzel.

Zahlenmäßig den breitesten Raum nehmen die vielen hundert Briefe Max Regers ein, die er in seiner jahrelangen Zusammenarbeit mit Bote & Bock an das Haus gerichtet hat. Die erste Veröffentlichung aus diesem reichen Material brachte der Verlag in dem Buch „Max Regers Meisterjahre“ von Lotte Taube heraus, dem dieser Schriftwechsel, der Regers Persönlichkeit in mannigfachem Lichte zeigt, zugrunde liegt. Hier eröffnet sich auch für die spätere umfangreiche Forschung noch ein reiches Betätigungsfeld.

Jedoch der wesentlichste Archivbesitz eines Musikverlages besteht

in seinem Manuskript-Notenschatz. Durch umfangreiche Arbeiten im Sommer 1938 sind viele wertvolle Autographen ans Tageslicht gekommen. Mit Vorrang ist hier der Nachlaß Otto Nicolais, des Meisters der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ zu nennen. Eigentlich ist nur dies eine Werk im Bewußtsein der Gegenwart geblieben. Wohl wußte man von dem einen oder anderen Werk Nicolais, einiges war auch bekannt, der größte Teil blieb aber verschollen. Heute aber können wir sagen, daß weitaus das meiste seines Schaffens erhalten geblieben ist. Der Verlag kam in den Besitz dieser Manuskript-Materiale durch Kauf von dem Vater Daniel Nicolai, der selbst Musiker und Komponist war, und aus dessen Feder auch einige Werke erhalten geblieben sind.

Zu dem wertvollsten der nachgelassenen Werke gehört das „Tedeum“, das Nicolai 1832, also im Alter von zweiundzwanzig Jahren komponiert und auch in der Berliner Singakademie uraufgeführt hat. Dieses „Tedeum“ für Soli, Chor und Orchester erklang nach seiner Wiederaufführung Weihnachten 1938 zum erstenmal nach hundertundfünf Jahren an der Stätte seiner ersten Aufführung. Außer den deutschen Sendern schlossen sich damals zehn Länder mit ihren Sendern der Übertragung an. Weiterhin sind erhalten geblieben die Partituren zu den italienischen Opern des Meisters „Enrico secondo“, „Il Templario“ und „Il Proscritto“. Von der letzteren existiert noch eine deutsche Fassung von der Hand Nicolais, die er für die Wiener Erstaufführung selbst für die deutsche Bühne übertragen hat. (Eine neuerliche Bearbeitung von anderer Seite ist jetzt vollendet und wird in der Preußischen Staatsoper zu Berlin herauskommen.) Neben diesen großen Werken ist uns eine Reihe kleinerer Werke für Orchester, Chor, Lieder mit Klavier- und Instrumentalbegleitung in die Hände gefallen. Hier sind vor allem die in den letzten Jahren oft aufgeführte Weihnachts-Ouvertüre, das Orchesterwerk „Preußens Stimme“, die Motetten und manches gehaltvolle Lied erwähnenswert. Kurz vor seinem Tode schrieb Nicolai als letztes Werk den 31. Psalm „Herr, auf Dich trau ich“. Es ist ein aussöhnender Gedanke, daß wir nunmehr auch diese letzte kompositorische Arbeit in der Handschrift des Meisters geborgen wissen. Hinter dem letzten Takt der Partitur steht: Berlin 5 Februar 1849 Nicolai. Am 11. Mai des gleichen Jahres traf Otto Nicolai der tödliche Gehirnschlag. Durch die Auffindung dieser Werke sind wir in der Lage, den Meister der „Lustigen Weiber“ in vollkommener Weise zu beurteilen. Es wird unsere Aufgabe sein, wie bereits begonnen, das Lebenswerk des Meisters in seiner Gesamtheit zu erforschen und der Welt zugänglich zu machen.

Von Conradin Kreutzer ist uns ein bisher unbekanntes Manuskript erhalten geblieben, die Oper „König Conradin“, die in den Jahren 1847–1850 entstanden ist, aber anscheinend nie zur Aufführung gelangt ist. In einem Brief schreibt Kreutzer selbst über dieses sein letztes Werk: „Ich hoffe zu Gott, wir werden große Ehre und viele Freuden damit erleben, denn ich halte König Conradin für meine gelungenste Arbeit.“ Ihm selbst ist es dennoch versagt geblieben, sein letztes Werk erklingen zu hören. Vielleicht erweckt die Nachwelt es noch einmal zum Leben.

Auch von Hector Berlioz ist neben Briefen ein wertvolles Manuskript im Hause. Hier handelt es sich um den eigenhändigen Klavierauszug der Oper „Benedict und Beatrice“, die auch bei Bote & Bock erschienen ist.

Allein von Friedrich v. Flotow fanden sich im Archiv des Hauses siebzehn bisher unbekannte Opernpartituren des Schöpfers der berühmten „Martha“. Alle sind fein säuberlich vom Komponisten selbst geschrieben. Zu einer Wiedererweckung erschienen sie weniger geeignet, trotz mancher sehr gelungenen und feinsinnigen Einzelzüge. – Der bekannte junge Komponist Boris Blacher hat aus den wertvollsten Ballettmusiken dieser Opern in sehr reizvoller Bearbeitung ein neues Ballett „Das Zauberbuch von Erzerum“ zusammengestellt, das in der Spielzeit 1942/43 zum erstenmal im Staatstheater Stuttgart erklingen ist. Damit wird ein Teil unbekannter Flotowscher Melodien der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Daneben bewahrt das Archiv des Hauses wertvolle Handschriften von Eugen d'Albert, dessen Kompositionen zahlenmäßig sehr stark vertreten sind, von Mascagni, Richard Strauß, Schillings, Pfitzner und Reger, um nur einige zu nennen. Von Reger existieren als Manuskript allerdings nur kleinere Werke wie Chöre und Lieder, weil der Komponist die Handschriften seiner großen Orchesterwerke für sich beanspruchte.

Ist das Archiv des Hauses der Niederschlag der Tätigkeit eines vergangenen Jahrhunderts, bewahrt es die geleistete Arbeit in seinen Dokumenten, Briefen, Bildern und seiner ständig wachsenden bedeutsamen Bibliothek für kommende Zeiten und Geschlechter, so ist der Verlag trotz der gegenwärtigen kriegsbedingten Einschränkungen weiterhin tätig und aktiv. Neue Werke erscheinen und umfangreiche Pläne harren der Erfüllung nach siegreicher Beendigung des Krieges.

Wolfgang Schmieder

Mozart-Dokumente im Archiv von Breitkopf & Härtel

Als sich im Jahre 1800 das wenig erfreuliche Spiel um den Hauptanteil von Mozarts handschriftlichem Nachlaß zugunsten des Musikverlegers Johann Anton André in Offenbach entschied, stand zu erwarten, daß mit diesem kostbaren Besitz auch die Initiative in Mozarts Veröffentlichungen großen Stils auf diesen Verlag überginge. Gleichwohl waren es aber Breitkopf & Härtel, die – damals bereits ein fast hundert Jahre altes Unternehmen – unentwegt ihre „Oeuvres complètes de W. A. Mozart“ weiter herausgaben und die dann ein Menschenalter später durch die große kritische Gesamtausgabe der Werke Mozarts die Mozart-Verleger des 19. Jahrhunderts wurden. Die Gründe hierfür liegen tief. Sie sind zu einem erheblichen Teil sowohl in der genialen Verlegerpersönlichkeit Gottfried Christoph Härtels und in der verantwortungsbewußten Verlagstätigkeit seiner Söhne als auch in der wirtschaftlichen Schlagkräftigkeit des angesehenen Hauses zu suchen. Es bedurfte aber eines eingehenden Studiums, alle die Kräfte aufzuzeigen, die diesen Trotzdem-Erfolg ermöglichten, an dem außerdem natürlich auch die rasch anwachsende Verehrung für Mozarts Werke wesentlichen Anteil hatte. Und dazu ist hier nicht der Ort. Hier soll diese Tatsache nur eine erste, das Folgende vorausnehmende Erklärung dafür sein, daß trotz des Mangels an größeren Mozart-Autographen im Breitkopf&Härtelschen Geschäftsarchiv doch von „Mozart-Dokumenten“ berichtet werden kann.

Freilich handelt es sich nicht durchweg um Stücke, die einen großen Handelswert haben. Diese erschöpfen sich mit den beiden autographen Liedern für dreistimmigen Chor und Orgelbegleitung K.V. 483 und 484, die Mozarts Witwe 1799 an den Verlag schickte, mit den zahlreichen Briefen aus seinem Familienkreis, besonders mit denen Konstanzes¹⁾ – auch von dem Vater Leopold und der Schwester Nannerl liegen Briefe vor – sowie mit einigen wertvollen Erstdrucken, z. B. der Partituren zum „Don Giovanni“ und zum Requiem und mit einigen

¹⁾ Sie korrespondierte auch noch als Staatsrätin v. Nissen lebhaft mit dem Verlag. Die Existenz dieser so gezeichneten, bisher noch unbekannten und unveröffentlichten Briefe entdeckte der Schreiber dieser Zeilen während seiner Tätigkeit als Archivar des Hauses Breitkopf & Härtel.

Bildern. Die Stärke der Breitkopf & Härtelschen Mozart-Dokumente liegt auf einem anderen Gebiet. Und es soll mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß ein beträchtlicher Teil dieser Stücke überhaupt nur in einem Musikverlagsarchiv angetroffen werden kann. Briefe, Musikmanuskripte, Bilder, Erstausgaben und Programme birgt jede, die kleinste wie die größte Sammelstelle, sei es eine Bibliothek, eine Gesellschaft, ein Forschungsinstitut oder eine Gedächtnisstätte. Wo aber fänden sich beispielsweise Bücher, die über die Entstehungsgeschichte von Erst- oder Frühdrucken wichtige Auskunft erteilen, die das Datum der Fertigstellung auf den Tag genau angeben, die über den oder die ungenannten Künstler der Titelpupfer Aufschluß gewähren, die den Verdeutscher eines italienischen Textes festhalten, die den Verfasser eines Klavierauszuges nennen, oder die auf die Frage nach der Provenienz einer handschriftlichen Vorlage zu antworten vermögen? Oder wo wäre ein Museum oder eine Bibliothek, die an Hand einer Fülle von gedruckten Verlegerzirkularen mit privaten und geschäftlichen Benachrichtigungen Erscheinungsdaten von Erstausgaben feststellen könnten? Und woran ließe sich die Wertschätzung eines Meisters deutlicher ablesen als an Auflageziffern oder an eigens für seine Werke angelegten Bestellbüchern?

Da es den Rahmen der vorliegenden Betrachtung sprengen würde, alle derartigen Mozart-Dokumente einzeln aufzuführen, sollen im folgenden nur einige Kostproben gegeben werden. Die Grundlagen für eine exakte Erfassung aller Mozart-Materialien des Archivs wären außerdem trotz aller Vorarbeiten erst noch an Ort und Stelle zu schaffen. – Das Archiv birgt eine Reihe von Folianten, die die Bezeichnung „Typographische Druckbücher“ und „Musikdruckbücher“ tragen. In diesen ist die Herstellungsgeschichte jedes Werkes bis ins Einzelne festgehalten. Wer also heute beispielsweise das erste Heft aus der erwähnten Reihe der „Oeuvres complètes“ in die Hände bekommt, findet unter Nr. 155 des betreffenden Bandes, daß es im „März 1798“ fertig wurde, daß für Zeichnung der Titelvignette an Schnorr¹⁾ 10 Reichstaler und für den „Stich derselben an Böhm“²⁾ 40 Reichstaler aufgewendet wurden. Ferner findet er meistens in diesen Büchern die Auflagenhöhe der Erstausgabe, die Nachdrucke, den Namen des Korrektors und das ihm gezahlte Honorar sowie den Namen und die Forderung desjenigen, der die Vorlage für den Heftinhalt lieferte.

¹⁾ Hans Friedrich Veit Schnorr v. Carolsfeld (1764–1841), Akademiedirektor in Leipzig, Vater des Malers Julius und Großvater des ersten Tristansängers Ludwig.

²⁾ Wenzl Böhme (1769–1823), Kupferstecher aus Wien, seit 1797 in Leipzig sesshaft; daselbst Mitglied der Akademie der Künste.

Wie wichtig derartige Notizen sein können, läßt sich z. B. auch an einem undatierten, verhältnismäßig frühen Klavierauszug zu „Figaros Hochzeit“ erweisen. Hier teilt das Druckbuch nicht nur mit, daß der Druck am 13. Februar 1797 beendet war; sondern es verrät auch den im Titel und sonst nirgendwo genannten Verfasser des Klavierauszuges Siegfried Schmied¹⁾.

Daß sich die Korrespondenz eines Musikverlagshauses wesentlich von Briefsammlungen in Museen oder Bibliotheken unterscheidet, liegt auf der Hand. Das Archiv von Breitkopf & Härtel besitzt von Mozart selbst keine Briefe. Von denen aus seinem Familienkreis war bereits die Rede. Um so stattlicher ist aber die Zahl solcher Briefe, die auf Mozarts Werke Bezug nehmen. Gottfried Christoph Härtel war durch den Handschriftenverkauf der Witwe gehalten, sich – koste es was es wolle – Kopien von Mozarts Werken zu verschaffen. Und da er durch seine weitverzweigten Geschäftsverbindungen, besonders aber auch über die Mitarbeiter an der neugegründeten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (1798 ff.) überall hin Beziehungen hatte, fiel ihm das nicht allzu schwer. Eine wahre Fundgrube bieten z. B. die noch durchaus nicht voll ausgewerteten Briefe des Mozart-Biographen Franz Xaver Niemetschek, der mit Mozart persönlich bekannt war, der von Prag aus fleißig Ausschau hielt nach Mozartschen Werken und der auch wichtige Angaben über unechte und unvollständige Werke machte. So steckte er sich hinter den dortigen Flötisten Leidl, dessen Sammlung Mozartscher Bläsermusik ihm bekannt war, und veranlaßte ihn, zahlreiche Kopien für Breitkopf & Härtel anzufertigen²⁾, oder er stellte bereits 1799 fest, daß die unter Mozarts Namen veröffentlichte c-moll-Klaversonate (K.V. Anh. 284a) nicht von Mozart, sondern von Anton Eberl sei³⁾, oder er teilte am 26. Juni 1799 mit, daß das Lied „Vergiß mein nicht“ (K.V. Anh. 246), das gleichfalls unter Mozarts Namen „heraus“ sei, nicht von diesem, sondern von Jacquin⁴⁾ stamme, oder er überschickte am 20. Februar 1801 unbekannte Secco-Rezitative

¹⁾ In die 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1937) ging schon eine sehr beträchtliche Anzahl derartiger Angaben über, aber es bleibt für weitere Forschungen noch viel zu tun übrig. Die daselbst S. 625 stehende Notiz über obigen Klavierauszug ist auch bereits überholt, da sich ein Exemplar des seltenen Druckes im Archiv von Breitkopf & Härtel befindet.

²⁾ Vgl. K.V. 196c-f.

³⁾ Nach ihm war es erst Gerber, der in der 2. Auflage seines Lexikons 1812 ff. darauf aufmerksam machte.

⁴⁾ Vermutlich Emil Gottfried Edler v. Jacquin, ein um die Jahrhundertwende wohl in Wien wirkender Komponist. Möglicherweise handelt es sich hier um die K.V., 3. Auflage, S. 883 W. Ehlers zugeschriebene Komposition.

zu „Don Giovanni“, deren Bedeutung erst unlängst durch einen Fund in der Bibliothek des Istituto musicale in Florenz ins rechte Licht gerückt werden konnte¹). Die Bedeutung derartiger „Geschäftsbriefe“ für die Forschung ist gar nicht abzuschätzen. Daß sie durch die in Form von Briefkopierbüchern erhaltenen Antwortbriefe der Firma noch an Wert gewinnen, braucht nicht besonders betont zu werden.

Daneben stehen die bereits kurz erwähnten Verlegerzirkulare. Hier sind es namentlich ihre teils geschriebenen, teils gedruckten Neuerscheinungslisten, die oft den einzigen Anhalt bieten für die Datierung von Erstaussgaben. Im Falle Mozart sind die von Johann Anton André und Artaria wohl die ergiebigsten; und es darf verraten werden, daß zwar für die 3. Auflage des Köchel bereits ganze Listen voll Auszügen aus solchen Zirkularen hergestellt und entsprechend verwertet worden sind, daß aber eine volle Ausbeute auch auf diesem Gebiet durchaus noch nicht erreicht ist. Bedeutsam für die Feststellung der termini post und ante quem sind auch oft die datierten Mitteilungen von Veränderungen in der Firma, die ihren Niederschlag auch auf den Titeln in den Notenheften finden, oder von der Gründung eines Verlages.

Abschließend sei neben dem Hinweis auf das wichtige, der Mozarts Forschung nicht unbekannte alte handschriftliche thematische Verzeichnis, dessen Herkunft – es dürfte aus der Zeit um 1800 stammen – noch festzustellen ist, von einem Geschäftsbuch ganz besonderer Art die Rede. Es trägt die Aufschrift „Unmittelbare Pränumeranten auf Mozarts Werke“ und enthält die Namen aller derer, die im Jahrzehnt nach Mozarts Tode Abonnenten der „Oeuvres complètes de W. A. Mozart“ wurden. Das Buch ist in mehrfacher Hinsicht interessant und lehrreich. Einmal, weil es eine Reihe von Namen enthält, die für Mozarts Leben oder Werk von Bedeutung sind, sodann aber vor allem auch, weil es das Inkognito der Masse der begeisterten Mozart-Verehrer bald nach Mozarts Tode lüften hilft. Gibt es nicht zu denken, daß sich unter den Abonnenten ein „Feueressenkehrer“ und ein „Hofmechanikus“ und ein „Medailleur“ befinden, daß also die Musikbegeisterung auch in Ständen angetroffen wird, von denen man eine solche nicht unbedingt erwartet hätte?

Es würde zu weit führen, hier das Buch eingehender zu betrachten²), aber ein kurzer Blick auf die bekanntesten Persönlichkeiten unter den „Pränumeranten“ sei immerhin geworfen – im Vertrauen auf den

¹) Vgl. „Music and Letters“, Vol. XIX, Nr. 4, Oktober 1938.

²) Eine bereits abgeschlossene ausführliche Abhandlung über dieses Buch harret noch der Veröffentlichung.

Reiz, den es wohl allenthalben ausübt, diejenigen gewissermaßen von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen, die ihrer Mozart-Verehrung durch die Bestellung seiner gesammelten Werke Ausdruck gegeben haben. Constanze Mozart und Nannerl erhielten je ein Freixemplar. Dieselbe Ehre ward auch Joseph Haydn zuteil. Aus der Reihe der Besteller seien genannt: Carl Ludwig Fischer, der erste „Osmin“ bei der Uraufführung der „Entführung“ (1786), Franz Anton Maurer, ein sehr berühmter „Sarastro“ an Schikaneders Theater, Carl Gottlieb Berger, jener Leipziger Geiger, dem Mozart bei seinem Aufenthalt in Leipzig auf seiner Stube vorgespielt haben soll, der bereits erwähnte Flötist Leitl aus Prag, ferner natürlich auch Niemetschek. Selbstverständlich fehlen weder der Herr Hofrat Rochlitz, der blumige und phantasievolle Berichterstatteer über Mozarts Leipziger Aufenthalt, noch die Thomaskantoren August Eberhard Müller – dieser lebhaft beteiligt an der Entstehung der „Oeuvres“ – und Johann Gottfried Schicht. Auch daß Himmel, Zumsteeg und der Kirnberger-Schüler Schwencke unter den Bestellern vertreten sind, ist gewiß nicht uninteressant. Aus der Reihe berühmter Nichtmusiker seien genannt: Der bereits erwähnte Maler Veit Schnorr v. Carolsfeld, die Dichter Christian Felix Weiße und Johann Timotheus Hermes, der Schriftsteller Friedrich Nicolai und der Herr „Appellationsrat“ Körner in Dresden, der Vater Theodor Körners. Daß die Werke Mozarts auch an den Weimarer Hof gingen, bezeugt die Pränumeration von Johann Friedrich Kranz, dem „Konzertmeister in Weimar“, der sein Exemplar ausdrücklich für die Herzogin Anna Amalia bestellte.

Mit dieser kleinen Namensauslese aus dem alten Abonnentenverzeichnis sei die Betrachtung der Mozart-Dokumente des Breitkopf & Härtelschen Geschäftsarchivs beschlossen. Erschöpfend behandelt ist damit das Mozart-Material des Archivs, wie betont, nicht im geringsten. Aber der Sinn dieser Zeilen war ja nicht, eine verzeichnismäßige Quellenbeschreibung zu geben, sondern auf den Wert und die besondere Art der Mozart-Materialien des ältesten deutschen Musikverlagsarchivs aufmerksam zu machen und den Blick der Wissenschaft auf neue oder bisher noch nicht voll ausgenutzte Ansatzmöglichkeiten für die Mozart-Forschung zu richten.

Erwin Kroll

Aus der Geschichte des Musikverlages Robert Lienau

Als ältesten Berliner Musikverlag dürfen wir den von Robert Lienau ansprechen. Denn er ist aus der schon 1795 bestehenden, Adolph Martin Schlesinger gehörenden Buch- und Musikhandlung hervorgegangen, die Lienau 1864 von den Erben des 1838 verstorbenen (nichtarischen) ersten Besitzers kaufte. Kein Geringerer als Karl Maria von Weber sang 1812 in Cottas Morgenblatt das Lob dieses rasch aufblühenden Unternehmens, ohne sich übrigens als Verfasser zu bekennen, und wies dabei auf eigene Werke hin, die er diesem Verlage anvertraut hatte. So erschien damals der Klavierauszug der „Silvana“, und nach und nach folgten weitere, rasch bekannt werdende Werke des Komponisten, darunter die Lieder nach Körners „Leier und Schwert“, die „Aufforderung zum Tanz“, der „Freischütz“. Nicht immer war Weber mit dem Geschäftsgebaren des ihm sonst freundschaftlich verbundenen Verlegers einverstanden. So wandte er sich einmal gegen dessen unerlaubte Arrangements der „Freischütz“-Musik und hielt mit seinem Unwillen nicht zurück, als im September 1822 „Euryanthe“ nicht angenommen wurde. Seitdem war es auch mit dem freundschaftlichen Verkehr zwischen Komponist und Verleger vorbei. Doch hat der Verlag nach Webers Tode noch den „Oberon“ veröffentlichen dürfen und von der Witwe den gesamten Nachlaß des Komponisten erworben, dessen Werke er nunmehr in vielen sorgfältigen Ausgaben weithin verbreitete. Daneben waren es unter anderem Schöpfungen von Spohr, Hummel und Liszt, deren er sich annahm. Auch Berlioz' bekannte Instrumentationslehre erschien bei ihm, und seine Erben kauften den Nachlaß von Chopin und Werke von Cornelius.

Zu diesen Schätzen erwarb Lienau, der übrigens nach dem Kauf des Verlages in einem verstaubten Paket auch die erste gedruckte, von Zelter herausgegebene Partitur der Bachschen Matthäus-Passion gefunden hatte, im Jahre 1875 die reichen Bestände des Wiener Verlags Hauses Tobias Haslinger, das zunächst Steiner geleitet hatte; und damit kommen wir auf Beethoven. Schon Schlesinger war 1819 mit diesem Meister durch einen seiner Söhne in Verbindung getreten und hatte

die „Schottischen Lieder“, ferner die letzten Klaviersonaten und Quartette erhalten. Auch Beethovens allbekannter Marsch für das Yorcksche Korps erschien in einer Sammlung des Verlages. Dieser Besitz vermehrte sich nun um den Haslingerschen. Es waren von der Klaviersonate op. 90 an zahlreiche Werke des Meisters, darunter die 7. und 8. Symphonie. Man weiß, wie burschikos Beethoven mit dem Verlage verkehrte. Bezeichnete er sich in seinen Briefen als Generalissimus, so galt Steiner als Generalleutnant oder Obergeneral, Haslinger als dessen Adjutant, und Diabelli, der Korrektor Steiners, als Groß- oder Generalprofoß. Robert Lienau hat diese Briefe nebst anderen Beethoven-Erinnerungen in seinem Archiv getreulich behütet. Sein Sohn Robert, der den Verlag 1910 zusammen mit seinem Bruder Wilhelm übernahm und heute Alleinleiter ist, veranlaßte eine Herausgabe durch Max Unger, der mit philologischer Sorgfalt auch über den Verbleib der Manuskripte berichtete¹. Mit den Beethovenschen Werken erwarb Lienau vom Haslingerschen Verlage unter anderem die Spohrsche Violinschule, zahlreiche Kompositionen von Czerny und die ersten 300 Schöpfungen des Walzerkönigs Johann Strauß.

Auch mit Franz Liszt bestand ein reger verlegerischer Verkehr. Die meisten Ungarischen Rhapsodien, die Übertragungen der Lieder Chopins, später (von Haslinger übernommen) das Es-dur-Klavierkonzert, die Transkriptionen Schubertscher Musik — das sind nur einige von den Werken Liszts, für die Lienau eintrat. Löwes „Uhr“ erwarb Schlesinger 1855, ohne im geringsten zu ahnen, daß er damit ein Vermögen verdienen würde. Für Löwes Balladen hat sich dann Lienau mit großem Erfolg eingesetzt. Im übrigen waren es neue Klassikerausgaben, die den Ruf seines Verlages verbreiteten. Auch Beziehungen zu neuen Meistern, z. B. zu Dvořák, wurden angeknüpft, und wenn Robert Lienau d. J. Werke von Sibelius, darunter das Violinkonzert, und Bruckners dritte und achte Symphonie sowie sein Te Deum erwarb, so tat er es aus einer Berufsgesinnung heraus, die nach seinen im Nachwort des vorhin erwähnten Briefwechsels niedergelegten Worten darin zum Ausdruck kam, „daß das Zusammenwirken dieser Männer sich nicht auf das rein Geschäftliche beschränkte, sondern daß die Verleger als Freunde und Berater im Bannkreis des Genius, von hohem Idealismus und echtem Kunstsinn erfüllt, der Verbreitung seiner Meisterwerke sich aufopfernd hingaben und dadurch der Kunst wichtige Dienste leisteten“.

¹ Max Unger, Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel. Berlin 1921.

Besprechungen

Hermann Reutters Oper „Odysseus“

Hermann Reutter, der zweiundvierzigjährige Leiter der Musikhochschule in Frankfurt a. M., ist für die Musikwelt seit langem ein Begriff. Mit Kammermusik, Chor- und Bühnenwerken („Der große Kalender“, „Dr. Johannes Faust“) hat er sich als ein fortschrittlicher, eigene Wege suchender Komponist bekannt gemacht. Mit seinem „Odysseus“ versucht er sich zum erstenmal an der ersten Oper großen Stils. Die Wahl des homerischen Stoffes verrät seinen Instinkt für die Bedingungen der Musikbühne. Ist doch der Mythos mit seinen überwirklichen und sinnbildhaften Gestalten und Begebenheiten seit jeher die gegebene Stoffwelt für die irrealen Kunstform des gesungenen Dramas. Rudolf Bach hat in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten ein zwar reichlich breit angelegtes, aber dichterisch wertvolles Textbuch geschrieben. In neun Bildern werden einzelne Stationen der Irrfahrt des Odysseus bis zu seiner endlichen Heimkehr nach Ithaka dargestellt. Die Art dieser Darstellung ist mehr episch als dramatisch. Ihre Besonderheit ist die Verwendung eines Chores, der nicht handelnd auftritt, sondern in zwei Reihen frontal zum Zuschauer unterhalb der Rampe im Orchester sitzt. Die Rolle dieses Chores, der Elemente des Oratoriums in die Oper hineinträgt, ist nicht eindeutig. Einerseits erzählt er, was zwischen den einzelnen Szenen geschieht, andererseits mischt er sich aber auch in die Handlung ein und erteilt den Personen auf der Bühne Ratschläge und Ermahnungen. Schließlich gebärdet er sich auch als Moralist, der die Vorgänge betrachtet und deutet. „Ewig ist dessen Gedächtnis, der das Verhängte besteht“ verkündet er im Hinblick auf den Helden. Damit schließen sich Rudolf Bach und Reutter den heute beliebten lehrhaften Tendenzen der Gegenwartsoper an, die gern ein heldisches Leben beispielhaft vor dem Hörer aufrollt. (Egks „Columbus“ und Borcks „Napoleon“ erstreben Ähnliches.)

Die episch-oratorische Fassung des Textes entspricht der Eigenart von Reutters Tonsprache. Sie schildert mehr als daß sie entwickelt und vorwärts treibt. Sie schafft in einzelnen Bildern (Insel der Circe – Beschwörung der Schatten in der Unterwelt – Abschied von Nausikaa)

eine suggestive Klangatmosphäre und erhebt sich streckenweise zu einer bemerkenswerten Kraft der musikalischen Charakterisierung. Dabei ist das rhythmische und koloristische Element im allgemeinen stärker als der melodische Einfall, obgleich Reutter zweifellos sehr sangbar schreibt und das Orchester dem Sänger unterordnet. Als formbildendes Element benutzt er gern ostinate Rhythmen und Figuren. Sie fassen die ariosen und liedhaften Gebilde zusammen, die sich innerhalb der durchkomponierten Szenen abzeichnen. Der stark beteiligte Chor ist – wohl in der Absicht auf lapidare Wirkung – meist sehr einfach behandelt, dabei aber in der Ausdrucksgebärde glücklich stilisiert.

Als ein anregender, ernster und selbständiger Beitrag zur Oper unserer Zeit errang das Werk bei seiner Uraufführung in Frankfurt einen unbestrittenen Erfolg.

Gertrud Runge

Heinrich Sutermeisters „Zauberinsel“

Die zweiaktige Oper „Die Zauberinsel“ von Heinrich Sutermeister stellt das vorläufige Schlußglied einer langen Reihe von Vertonungen dar, die Shakespeares „Sturm“ galten. Es sei nur an den „Tempest“ von John Christopher Smith (1756), an die Bühnenmusiken eines Purcell und Robert Johnson, an die mannigfachen Kompositionen des deutschen 18. Jahrhunderts – „Die Geisterinsel“ von Rolle, Aspelmayr, Peter v. Winter, Reichardt, Zumsteeg, Wenzel Müller – und der neueren Zeit – Ursprungs „Sturm“-Oper, Ouvertüren und Tondichtungen von Rietz, Vierling, Raff –, sowie einschlägige Werke von Berlioz, Tschaikowsky u. a. erinnert. In unseren Tagen hat sich auch der Italiener Arturo Rossato des Stoffes bemächtigt. Ohne der Gefahr zu achten, die in dem Sprichwort „Wer davon ißt, stirbt daran“ liegen könnte, hat auch Sutermeister nach Shakespeares Alterswerk gegriffen, ermutigt durch das einzige Beispiel einer erfolgreichen musikdramatischen Shakespeare-Nachfolge, wie es Verdi in dreifacher Abwandlung, aber doch immer auf den Blutgesetzen seines Opernideals fußend, gegeben hat. Sutermeisters Erfolg als Vertoner von „Romeo und Julia“ bestätigt ja auch bisher das Recht seines Vorgehens als Librettist und Komponist.

Als sein eigener Buchverfasser schöpft Sutermeister wie in seiner ersten Shakespeare-Oper auch diesmal wieder nicht nur aus der Quelle Schlegels, sondern auch aus anderen literaturgeschichtlichen Überlieferungen, aus der deutschen Barockdichtung, aus alten deutschen Opernlibretti usw. Sein dramaturgisches Verfahren beruht auf kluger

wissenschaftlicher Einsicht und künstlerischer Kombinationsgabe. Alles ist von einem sicheren und guten Geschmack überwacht. Auch ein eigenes dichterisches Vermögen sorgt für Findung und Herausarbeitung des im Opernsinne Wirksamen und Plastischen. Das Finale – einsetzend, nachdem Prospero mit Hilfe Ariels sein Erziehungswerk an Mensch und Kreatur vollendet und den freundlichen Luftgeist entlassen hat – geht in breiter Kantatenform in einen Preis der Menschenliebe über.

Die musikalischen Stilelemente sind eine einprägsame, beinahe allzu sinnfällige Melodik und eine überaus effektvolle Instrumentation von oft Berliozscher Farbigkeit und Süße. Dem Stoff entsprechend tritt der Chor beherrschend in Erscheinung, und zwar wesentlich als Träger magischer, hintergründiger Stimmungen, die der Bühne gewissermaßen die seelischen Bezirke des Traumes erobern wollen. Die geistige Stellung der neuen Oper scheint durch die nationale Herkunft des Komponisten abgegrenzt: Sutermeister ist Schweizer und steht dem Willen der jüngsten deutschen Generation ebenso prüfend und abwägend nahe wie den älteren Idealen der Franzosen und dem besonders heiß umworbenen Vorbild Verdis. Die symphonisch-musikdramatische Linie der Wagner-Nachfolge wird bewußt vermieden zugunsten einer Renaissance der Nummernoper mit Arien, Duetten, Ensembles aller Art sowie verbindenden rezitativen Partien von außerordentlicher Plastik und Ausdruckskraft. In den komischen Szenen (Caliban, Trunkenbolde) dient die chansonmäßige, kabarettistisch zugespitzte Form und Farbgebung dem dramatischen Ziel, soweit diese Partien nicht überhaupt gesprochen werden. Im ganzen stellt sich das Werk als buntscheckiges künstlerisches Gebilde von größtem Einfallsreichtum im einzelnen und von einer gewissen eklektizistischen, noch nach einem festen persönlichen Standpunkt suchenden Gesamthaltung dar. Außerordentliche, geradezu suggestiv werbende Kraft lag in der Wiedergabe der „Zauberinsel“ an der Dresdner Staatsoper unter Dr. Karl Böhm's Leitung.

Dr. Hans Schnoor

Johann Nepomuk Davids Dritte Symphonie (Werk 28)

Es mag befremden, daß eine neue symphonische Form aus Stilbezirken aufwächst, die der klassischen Kultur der Sonate sehr fern liegen. In Johann Nepomuk Davids Orgel und Chorschaffen treffen sich Einflüsse aus der niederländischen Renaissance und dem deutschen Frühbarock; kaum ein anderer verkörpert so entschieden wie er den polyphonen Geist der neuen Musik. Aber mag einmal diese

Distanz von den Formbegriffen des 19. Jahrhunderts ihn vor dem Schicksal des Epigoneatums bewahren, dem die meisten nachbeethoven'schen Erneuerer der symphonischen Form verfielen, so kommt doch wiederum ein Verbindendes dazu: seine nahe geistige und blutmäßige Beziehung zu Bruckner als demjenigen unter den großen Symphonikern, der in seinen Ursprüngen und Auswirkungen über das 19. Jahrhundert hinausgreift, dessen Werk wie eine weitgespannte Brücke von Bach bis zur Gegenwart die polyphone Kraft der Musik über das Jahrhundert der Sonate hinwegträgt. Diese polyphone Kraft wird für Davids Symphonik vollends bestimmend. Zwar bleibt die Folge der vier charakteristischen Satztypen für sie verbindlich. Innerhalb der Sätze aber herrscht nicht so sehr das Nacheinander der monodischen Form mit der Gegenüberstellung dramatisch zugespitzter Kontraste, als vielmehr das Zugleich des polyphonen Prinzips mit seiner einheitlichen linearen Spannung.

Der erste Satz der dritten, in C-dur stehenden Symphonie baut sich auf aus drei Themengruppen. Auf das langausgesponnene, von einer fließenden Begleitungsfigur getragene Hauptthema der Violinen folgt eine Überleitungsgruppe des ganzen, bis zu Hörnern, Trompeten und Pauken besetzten Orchesters; das dritte, lyrische Thema der Fagotte und Oboen erhebt sich nach Umfang und Gewicht nicht zur Bedeutung eines gleichwertigen Seitenthemas, sondern scheint mehr der Bruckner'schen Schlußgruppe zu entsprechen, so daß die dualistische Spannung der Sonatenform nicht zustandekommt. Fast unmerklich setzt die Durchführung ein, die in dreimaligem Ansatz die Möglichkeiten des Hauptthemas zu polyphoner Verarbeitung ausnutzt und in die breiter und kontrapunktisch reicher ausgeführte Reprise zurückleitet. Im Adagio steht dem schlichten, ganz orgelmäßig empfundenen Hauptgedanken, der in viermaligem kanonischen Einsatz in der Unterquarte ein weites harmonisches Feld umgreift, ein akkordischer Seitensatz von Brucknerscher Klangtiefe entgegen, der sich im Verlauf mit dem Hauptthema verbindet: Barock und Romantik sind verschmolzen. Das Scherzo mit dem gesangvollen Trio kommt der romantischen Form am nächsten. Das Finale faßt das thematische Material aller Sätze zusammen. Vor der kontrapunktischen Verdichtung des Schlusses kommt es zu einem überraschenden Moment der Beruhigung: über dem Grundton der Dominante türmt sich im Pianissimo solistischer Streicher und Bläser ein Klanggebäude von zwölf aufeinandergeschichteten Quartetten – ein Ausschwingen nach der Seite des Harmonisch-Koloristischen, das hier zum einzigen Male den Fluß der linearen Energie unterbricht.

Die Bedeutung der Davidschen Symphonien beruht, wenigstens für den gegenwärtigen Betrachter, nicht so sehr in der Besonderheit ihrer individuellen Gestaltung – ihre Ähnlichkeit untereinander gehört zu ihren wesentlichen Merkmalen – als vielmehr darin, daß sie gerade durch die Stetigkeit der Wiederholung einen neuen Typus aufstellen, in dem sich die fließenden Formkräfte der Zeit zu endgültiger Gestalt zu festigen scheinen. Sie bauen auf dem erweiterten Tonalitätsbegriff, der das klare, aber enge System des Rationalismus, das System Rameaus, aus dem schon die Romantik herausdrängte, heute abgelöst hat. Für die feste Endlichkeit der klassischen Architektonik steht die irrationale Weite des neuen Musikgefühls, die von den Willenskräften der melodischen Linie, den ursprünglichen Kräften des polyphonen deutschen Musikgeistes, bewegt wird. In Davids Symphonien scheint – und das ist das Entscheidende – das chaotische Element, das der großen Musik der Gegenwart seit dem Zerfall der alten Ordnungen innewohnt, durch die formende Kraft eines überlegenen Weltgefühls gebändigt. In ihnen klingt die dunkle Unrast und das unerbittliche Schicksal, das über unserer Zeit steht. Aber stärker ist der Glaube, der über dem aufgewühlten Grunde der Zeit das feste Gebäude der künstlerischen Form errichtet, Bürgschaft einer neuen Sicherheit und Vollendung, der unsere Kunst entgegenwächst.

Werner Oehlmann

Paul Graeners „Wiener Symphonie“ (Werk 110)

Am 25. November 1941 brachte Hans Knappertsbusch mit den Berliner Philharmonikern ein neues Instrumentalwerk Paul Graeners zur Uraufführung, das sich „Wiener Symphonie“ benannte. Diese Bezeichnung wählte der Komponist, eigener Aussage zufolge, in ehrfürchtiger Erinnerung an die Großtaten symphonischen Schaffens, die in Wien durch dortige Meister von Haydn bis Bruckner verwirklicht wurden. Ausgeprägt „Wienerisches“ etwa im Sinne tänzerischer Fröhlichkeit soll in dem Werk nicht aufklingen, ebenso wenig freilich gewollte Nachbildung des Stiles der Wiener Symphoniekomponisten. Eine solche tritt höchstens insofern in Erscheinung, als ja jede fruchtbare Entwicklung der Symphonie in den von jenen Großen gewiesenen Bahnen fortzuschreiten hat.

Die drei Sätze des auf Scherzo oder Menuett verzichtenden Werkes bieten anmutvoll besinnliche Musik halb klassizistischer, halb romantischer Prägung. Musikalisches Neubarock wird nur ganz episodenhaft spürbar. Meisterliche Formung ist gleich dem ersten F-dur-Allegro eigen, trotz seines überquellenden Themenreichtums und der gedank-

lich kühn ausschweifenden Durchführung. Auch das beschwingte C-dur-Finale weiß seinem abwechslungsreichen Bilderreichtum architektonische Geschlossenheit zu geben. Stimmungsvoll klingt es mit einem besinnlichen Andante-Epilog aus. Der eigentliche langsame Satz, ein schwärmerisches B-dur-Larghetto, dem eine kurze gesangvolle Andante-Einleitung vorangestellt ist, gewinnt durch ein kraftvolles Gegenthema ein fast dramatisches Gepräge. Durch feine Klangkultur ist bei mittlerer Orchesterbesetzung dieses reiche thematische Geschehen der Symphonie noch besonders eindringlich gemacht. So darf man hoffen, daß das Werk dauernd Heimatrecht in unseren Konzertsälen gewinnt.

Eugen Schmitz

Friedrich Herzfeld: Wilhelm Furtwängler, Weg und Wesen

Zum ersten Male wird hier der Lebensweg und die künstlerische Persönlichkeit Wilhelm Furtwänglers, des unbestritten größten Dirigenten unserer Tage, einer eingehenden Betrachtung und Würdigung unterzogen. Mit glänzender Darstellungsgabe und Verarbeitung eines überreichen Materials wird der Weg des Blutes aufgezeigt, der durch Vereinigung der väterlichen Ahnen aus dem Schwarzwald und der künstlerisch gerichteten mütterlichen Vorfahren sowohl die Naturverbundenheit wie die geniale musikalische Veranlagung Furtwänglers erklärt. Die Lehr- und Wanderjahre in München, Breslau, Zürich, Straßburg, der unerhört glänzende Aufstieg zur höchsten Meisterschaft über Lübeck, Mannheim, Frankfurt, Leipzig, mancherlei Krisen und Kämpfe, das alles wird mit lebendiger Sachlichkeit dargestellt bis zur Gegenwart, wo Furtwängler als markanteste Erscheinung des heutigen deutschen Musiklebens an der Spitze der Berliner Philharmoniker seinen Ruhm in alle Welt ausstrahlen läßt.

Der zweite Teil führt in die geistige Werkstatt des Dirigenten. Hier gibt der Verfasser scharfsinnige und grundsätzliche Ausführungen über das Wesen der Dirigierkunst und im besonderen über Furtwänglers Orchestertechnik und suggestive Nachgestaltungskraft. Viel Anregung bieten auch die Kapitel über die Stellung des großen Dirigenten zu den Großmeistern, zur Gegenwartsmusik, seine Bedeutung als Komponist, Schriftsteller, die geistvolle Gegenüberstellung der „Großen Drei“ (Hans von Bülow – Arthur Nikisch – Wilhelm Furtwängler) und die Ausführungen über die menschliche und künstlerische Vielseitigkeit Furtwänglers. Keiner, der sich mit dem einmaligen Dirigentenphänomen „Furtwängler“ auseinandersetzen will, kann an diesem fesselnd und begeistert geschriebenen, reich bebilderten Buche vorbeigehen.

Dr. Wilhelm Jung

Neues Mozart-Jahrbuch

Im Auftrage des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg herausgegeben von Erich Valentin. 2. Jahrgang (1942).

Der 2. Jahrgang des „Neuen Mozart-Jahrbuches“, das die Tradition des von Hermann Abert geleiteten Jahrbuchs fortzuführen gewillt ist, bringt neben allgemeiner gehaltenen Themen und gehaltvollen Aufsätzen von L. Schiedermaier, H. v. Srbik und R. Haas erfreulicherweise mancherlei Einzelforschungen von Gewicht. H. Engel verbreitet sich in glücklichen Formulierungen über Mozart und Beethoven, den Tonartgeheimnissen der Mozartschen Opernarien spürt Th. W. Werner nach; während E. Graf die Anregungen E. Schenks weiterverfolgt und nach „Leitmotiven“ bei dem Pagen Cherubin sucht. Hier wird indessen mehr Vorsicht zu üben sein. Ein Kapitel zur Mozart-Popularisierung im frühen 19. Jahrhundert liefert K. G. Fellerer mit einem kenntnisreichen Beitrag über die damaligen Mozart-Bearbeitungen. In einer aufschlußreichen literarischen Untersuchung macht V. Junk den Zusammenhang von Goethes „Faust“ II (Euphorionszene) mit seinem 2. Teil der „Zauberflöte“ wahrscheinlich. W. Rauschenberger befaßt sich mit Mozarts Abstammung und Ahnenerbe, M. Zenger ergänzt seine vorjährigen Ausführungen über falsche Mozart-Bildnisse. Zu den ertragreichsten Beiträgen des Jahrbuchs gehört die Abhandlung von E. Valentin über Konstanze Mozart und ihren zweiten Gatten N. Nissen, die in sorgfältiger Kleinarbeit viel Neues bringt (unter anderem Geburtsort und -datum der Konstanze). Von Bedeutung sind ferner die Mozart-Funde in Donaueschingen, über die F. Schnapp eingehend berichtet. Den Beschluß des reichhaltigen Bandes bilden der vollständige Abdruck eines bisher nur fragmentarisch bekannten Briefes von Leopold Mozart durch L. Weinhold und die dankenswerte Beschreibung der neuen Mozart-Autographie in der Leipziger Stadtbibliothek durch E. H. Müller v. Asow mit der erstmaligen Wiedergabe der 6 deutschen Tänze KV. 509 nach dem Autograph.

Rudolf Gerber

Wiener Philharmoniker 1842—1942 Von den Wiener Philharmonikern herausgegeben.

- Rechtzeitig zur Jahrhundertfeier des berühmten Meisterorchesters der Wiener Philharmoniker erschien eine Jubiläumsschrift, die sich durch einen sehr aparten Inhalt auszeichnet und mit schönen Lichtbildern und aufschlußreichen Faksimiles geschmückt ist. Das Heft

trägt als stolzes Motto die Widmung des Reichsleiters Baldur v. Schirach, die mit den Worten beginnt: „Die Wiener Philharmoniker sind kein Orchester, sondern eine Kultur.“ Tonsetzer, Meister des Takts, Komponisten, Dichter und Wissenschaftler wetteifern hier, dem hervorragenden Klangkörper ihre Verehrung und Liebe in herzlicher wie geistvoller Form kundzutun. Da stellt sich etwa Richard Strauß mit einem warmherzigen Schreiben ein. Der Meister bedauert, daß er die „klingende Gabe“, die er dem Orchester zugedacht hatte, nicht rasch genug habe fördern können, um sie termingerecht vorzulegen. (Inzwischen ist bekanntlich die symphonische Dichtung fertiggestellt und trägt den Titel „Donau“!) Strauß schließt seinen Glückwunsch und sein Lob mit den Worten: „Nur wer die Wiener Philharmoniker dirigiert hat, weiß, was sie sind!“ Gerhart Hauptmann schildert in dankbarer Erinnerung die erste Konzertbegegnung mit dem Jubelorchester als ein Erlebnis, das ihm „zu einem Besitz der Seele“ wurde, an dem er sich in vielen Stunden eines langen Lebens erfreut habe. Max Mell befaßt sich liebevoll mit der „Landschaft der Philharmoniker“, deren bildende Kraft den bildenden Sinn des werdenden Künstlers berührt. Josef Weinheber bringt der Musikerschaft eine Vers-Symphonie dar, nach Sätzen in Grave, Allegro, Allegretto, Scherzo mit Trio und Finale maestoso gegliedert. E. G. Kolbenheyer preist in einem kleinen Poem die Jubilar und die Macht der Musik. Wilhelm Furtwängler nennt die Philharmoniker „das fleischgewordene Musikgewissen dieser Stadt“, von deren Kultur im Vormärz Heinrich Ritter v. Stribik ein plastisches Gemälde entwirft. Aurel Wolfram sucht in einem gedankenreichen Aufsatz „Wien und die Philharmoniker“ die Voraussetzungen für die Gründung und das Werden des Orchesters klarzulegen. So vereinigen sich die verschiedengearteten Beiträge zu einem duftenden Gratulationsstrauß für den vielköpfigen Jubilar und klingen in einen Hymnus einstimmigen Lobes zusammen.

Dr. Roland Tenschert

Musikalische Gedenktage

1943

350. **Geburstag.** Melchior Schildt (geb. 1593, Datum unbekannt), bedeutender norddeutscher Organist, aus der Schule Sweelincks hervorgegangen.
300. **Zodestag.** 20. April: Christof Demantius, sächsischer Kantor, Komponist und Verfasser theoretischer Schriften. / 29. November: Claudio Monteverdi, Schöpfer zahlreicher Madrigale und Opern.
300. **Geburstag.** 25. Oktober: Georg Ludwig Agricola, thüringischer Kapellmeister und Komponist.
250. **Zodestag.** 13. Februar: Johann Kaspar Kerll, Schüler Frescobaldis, Kapell- und Orgelmeister, Komponist.
250. **Geburstag.** 30. November: Christoph Förster, thüringischer Komponist.
200. **Zodestag.** 19. Januar: Geminiano Giacomelli, Opernkomponist, Schüler A. Scarlattis. / 16. August: Mathias Klotz, Mittenwalder Geigenbauer. / Antonio Vivaldi (Datum unbekannt), Komponist bedeutender Konzerte und Kammermusiken.
200. **Geburstag.** 19. Februar: Luigi Boccherini, Komponist (Kammermusik, Symphonien).
150. **Zodestag.** 6. Februar: Carlo Goldoni, Lustspieldichter, Verfasser zahlreicher Operntexte.
150. **Geburstag.** 6. März: Bernhard Klein, Komponist. / 10. August: August Neithardt, Gründer des Berliner Domchors, Komponist.
100. **Zodestag.** 24. April: Joseph Lanner, Walzerkomponist. / 25. Juni: Friedrich Kind, Dichter des „Freischütz“-Textes. / 14. September: Karl Almenräder, Fagottvirtuos.
100. **Geburstag.** 16. Januar: Adolf Zander, Begründer der Berliner Liedertafel. / 23. Januar: Graf Bolko v. Hochberg, Generalintendant, Komponist. / 4. April: Hans Richter, bedeutender Dirigent. / 8. April: Asger H. Merik, dänischer Komponist. / 9. April: Theodor Helm, Wiener Musikkritiker. / 2. Mai: Karl Michael Ziehrer, Wiener Operettenkomponist. / 15. Mai: Max Staegemann, Theaterdirektor. / 28. Mai: Giovanni Sgambati, Pianist und Komponist. / 3. Juni: Enil Hegar, Chordirigent und Gesangspädagog. / 7. Juni: Eduard Mertke, Klavierpädagog. / 10. Juni: Heinrich v. Herzogenberg, Kompositionslehrer, Komponist. / 15. Juni: Edvard Grieg, norwegischer Komponist. / 9. Juli: Ernst Challier, Musikalienhändler, Herausgeber wichtiger musikalischer Nachschlagebücher. / 15. August: Jules de Swert, Violon-

- cellist und Komponist. / 20. August: Christina Nilsson, Sängerin. / 16. November: Georg Heinrich Witte, langjähriger Essener Musikdirektor, Komponist. / 14. Dezember: Luise Ress, Gesangsmeisterin. / 17. Dezember: Aglaja Orgeni, Koloratursängerin. / 19. Dezember: Julius Bechgaard, dänischer Komponist. / 25. Dezember: Gustav Jensen (Bruder Adolfs), Geigenvirtuos.
75. **Zodestag.** 3. Januar: Moritz Hauptmann, Thomaskantor. / 13. November: Gioacchino Rossini, der bedeutende italienische Opernkomponist. / 25. November: Franz Brendel, Musikschriftsteller, Mitbegründer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.
50. **Zodestag.** 22. Januar: Vincenz Lachner, Hofkapellmeister, Komponist. / 26. Februar: Hermine Spies, Sängerin. / 2. Juni: Victoria Gervinus, Herausgeberin der Arien Händels. / 15. Juni: Franz Erkel, Schöpfer der ungarischen nationalen Oper. / 16. Juli: Antonio Ghislanzoni, Musikschriftsteller und Opernlibrettist. / 6. August: Alfredo Catalani, italienischer Opernkomponist. / 19. August: Dr. Konstantin Wurbach, Musikschriftsteller. / 6. November: Peter Tschaikowsky, der große russische Komponist. / 13. November: Robert van Maldeghem, flämischer Organist. / 14. November: Theodor Wachtel, Bühnensänger (Tenor).
25. **Zodestag.** 18. Januar: Amalia Materna, Wagner-Sängerin. / Enrico Golisciani (im Februar, Tag nicht bestimmt), Operntextdichter. / 22. Januar: Gustav Schreck, Komponist und Thomaskantor. / 4. März: Emil Sjögren, schwedischer Komponist, Organist. / 26. März: Claude Debussy, französischer Komponist. / 28. April: Otto Lessmann, langjähriger Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung“. / 10. Juni: Arrigo Boito, Opernkomponist und Textdichter. / 13. Juli: Hermann Scholtz, Komponist, Chopin-Herausgeber. / 2. August: Martin Krause, Klavierpädagoge. / 20. Dezember: Peter Gast, Freund Nietzsches, Komponist.
10. **Zodestag.** 8. Januar: Wladimir v. Pachmann, Pianist. / 16. Januar: Willy Burmester, Violinvirtuos. / 29. Januar: Peter Griesbacher, Kirchenkomponist und Theoretiker. / 8. Februar: Oskar Fleischer, Gründer der Internationalen Musikgesellschaft. / 11. Februar: Paul Ertel, Komponist, Herausgeber der Deutschen Musikerzeitung. / 24. März: Desiré Thomassin, Maler und Komponist. / 4. April: Ewald Straesser, Symphoniker und Theorielehrer. / 12. Juni: Elisabeth Wintzer, Liederkomponistin. / 22. Juni: Wilhelm Rinkens, Komponist. / 24. Juli: Max v. Schillings, bedeutender Dirigent und Theaterintendant. / 28. Juli: Eduard Schütt, Komponist. / 10. August: Ludwig Neubeck, Dirigent, Theaterleiter, Rundfunkintendant. / 14. August: Eugen Haile, Liederkomponist. / 18. September: Rudolf Peterka, Komponist. / 27. September: Mario Costa, Operettenkomponist. / 26. Oktober: Julius Klengel, Violoncellvirtuos und Komponist. / 17. November: Max Hehemann, Reger-Biograph. / 25. November: Josef Pommer, Volksliedforscher. / 2. Dezember: Joseph Gruber, Kirchenkomponist, Bruckner-Schüler.

Wichtige Geburtstage lebender Musikerpersönlichkeiten

- 80. Geburtstag.** 25. Januar: Landgraf Alexander Friedrich von Hessen, Komponist. / 7. Februar: Pietro Mascagni, italienischer Opernkomponist. / 13. Februar: Heinrich Pfannschmidt, Berliner Organist. / 8. März: Ellen Gulbranson, die einstige Bayreuther Brünnhilde. / 26. März: Eduard Nöbler, Chorkomponist. / 25. Mai: Wolfgang Golther, Herausgeber der Schriften Richard Wagners. / 2. Oktober: Karl Päsler, Musikschriftsteller, Herausgeber der Klavierwerke Haydns.
- 75. Geburtstag.** 6. Januar: Arthur Seybold, Hamburger Violinpädagog. / 5. Februar: Lodewijk Mortelmans, flämischer Musikpädagoge und Komponist. / 25. Februar: Clemens Meyer, Schwerin, Bratschist, Musikschriftsteller, Musikpädagoge. / 19. März: Luigi Stefano Giarda, italienischer Violoncellvirtuos, Theoretiker und Symphoniker. / 22. April: José Vianna da Motta, Lissabon, Konservatoriumsdirektor, Klaviervirtuos und Dirigent. / 15. Mai: Martin Gräbert, Berlin, Kirchenmusikdirektor und Komponist. / 20. August: Luigi Forino, italienischer Violoncellvirtuos und Pädagoge. / 20. Oktober: August Weweler, westfälischer Komponist. / 18. November: Enrico Polo, italienischer Violinmeister, Herausgeber zahlreicher älterer Werke. / 28. November: Franz Drdla, Wiener Violinvirtuos und Komponist.
- 70. Geburtstag.** 6. Januar: Karl Straube, Thomaskantor von 1918–1940. / 15. Januar: Josef Brauneis, Wiener Liederkomponist. / 23. Januar: Heinrich Cassimir, Karlsruhe, Musikpädagoge. / 2. Februar: Raphael Molitor, Abt, Musikforscher. / 9. März: Vincenz Goller, Leiter der kirchenmusikalischen Abteilung an der Wiener Akademie der Tonkunst. / 14. April: Viktor Keldorfer, Wien, Chordirigent und Komponist. / 2. Mai: Max Schipke, Berlin, Musikpädagoge. / 7. Mai: Hugo Rasch, Berlin, Liederkomponist. / 10. Mai: Waldemar Wendland, Berlin, Opernkomponist. / 24. Juni: Jörgen Forchhammer, München, Stimmbildner. / 22. Juli: Franciscus Nagler, Dresden, Kirchenmusiker. / 11. August: Rudolf Maria Breithaupt, Berlin, Musikpädagoge. / 9. September: Theodor Kroyer, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Köln. / 12. September: Wolfgang Zeller, Filmkomponist. / 26. September: Amilcara Zanella, italienischer Konservatoriumsdirektor und Komponist. / 10. November: Karl v. Schirach, Intendant des Staatstheaters in Wiesbaden. / 26. November: Klemens Neumann, schlesischer Chordirigent. / 14. Dezember: Joseph Jongen, führender belgischer Komponist. / 18. Dezember: Adolf Vogl, München, Musikschriftsteller. / 24. Dezember: Rosario Scalero, italienischer Violinvirtuos und Komponist. / 31. Dezember: Theodor Otto, Schulmusiklehrer, Organist, Volksliedbearbeiter.

60. Geburtstag. 5. Januar: Hermann v. Glenck, München, Komponist und Dirigent. / 19. Januar: Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth. / 1. Februar: Fausto Torrefranca, bedeutender Musikwissenschaftler Italiens. / 11. Februar: Paul v. Klenau, Opernkomponist und Symphoniker. / 28. Februar: Gustav Beckmann, Musikwissenschaftler in Berlin. / 6. März: Franz Kauf, oberschlesischer Musikpädagog und Komponist. / 14. März: Joan Manén, Geigenvirtuos, Komponist. / 24. März: Theodor Blumer, Leipzig, Komponist, Rundfunkdirigent. / 31. März: Oskar v. Pander, Musikschriftleiter und Komponist. / 9. April: Renzo Bossi, italienischer Komponist und Pädagog. / 17. April: Walter W. Goetze, Operettenkomponist. / 3. Mai: Helmuth Pommer, Volksliedforscher. / 28. Mai: Willy Renner, Klaviervirtuos und Pädagog; Vaclav Talich, Dirigent der Prager Philharmonie. / Dr. Max Unger, Musikforscher (zur Zeit in Italien); Riccardo Zandonai, italienischer Opernkomponist. / 15. Juni: Vitus Rathsach, dänischer Musikpädagog. / 16. Juni: Fritz Krauß, Bühnensänger (Tenor). / 14. Juli: Luigi Parigi, bedeutender Florentiner Musikkritiker. / 25. Juli: Alfredo Casella, italienischer Komponist. / 6. August: Francesco Santoliquido, italienischer Komponist und Musikwissenschaftler. / 15. August: Arnold Ebel, Berlin, Kirchenmusikdirektor, Komponist und Pädagog. / 29. August: Erich Anders (Freiherr Wolff v. Gudenberg), Intendant, Komponist. / 18. September: Hans Albert Mattausch, Berlin, Dirigent und Opernkomponist. / 11. November: Ernest Ansermet, der bedeutende Genfer Dirigent. / 9. Dezember: Wilhelm Heinitz, Musikwissenschaftler an der Hamburger Universität.

50. Geburtstag. 10. Januar: Alfred Baresel, Leipzig, Musikschriftsteller. / 23. Januar: Anton Bauer, München, Komponist und Theoretiker. / 27. Februar: Joseph Meßner, Domkapellmeister in Salzburg. / 31. März: Clemens Krauß, Intendant der bayrischen Staatsoper. / 8. April: Fritz Peter, Führer eines Streichquartetts, Lehrer an den Volkswangschulen in Essen. / 14. April: Franz Mittler, Wien, Pianist und Komponist. / 25. April: Emil Peeters, Bochum, Kapellmeister und Komponist. / 29. April: Wolfram Humperdinck, Intendant der Städtischen Theater in Kiel. / 16. Mai: Paul van Kempen, Aachen, Dirigent. / 25. Mai: Ernst Schliepe, Leiter der Fachschaft Solisten in der Reichsmusikkammer, Opernkomponist. / 30. Mai: Guido Gatti, Turin, Vorkämpfer der jungitalienischen Musikwissenschaft. / 1. Juni: Erwin Zillinger, Landeskirchenmusikdirektor in Lübeck, Komponist. / 27. Juni: Gustav Fritzsche, Führer des Dresdener Streichquartetts. / 16. Juli: Hermann Erdlen, Hamburger Pädagog und Komponist. / 18. Juli: Willi Kahl, Köln, Musikwissenschaftler. / 23. Juli: Gabriele Englerth, bayrische Kammersängerin. / 29. Juli: Walter Schulz, Weimar, Violoncellist. / 6. August: Max Spilcker, Theaterintendant in Königsberg. / 4. Oktober: Hans Schnoor, Dresdner Musikkritiker. / 3. Dezember: Richard Greß, Direktor des Kasseler Konservatoriums, Komponist.

Musikalischer Kalender für 1943

Januar

1 <i>Fr</i>	1907	† Cyrill Kistler	16 <i>Sa</i>	1911	† Wilhelm Berger
2 <i>Sa</i>	1843	Uraufführung des „Fliegend. Holländer“	17 <i>So</i>	1857	* Wilhelm Kienzl
3 <i>So</i>	1868	† Moritz Hauptmann	—	1942	† Helmut Bräutigam
4 <i>Mo</i>	1710	* G. B. Pergolesi	18 <i>Mo</i>	1726	* Prz. Heinr. v. Preußen
5 <i>Di</i>	1740	† Antonio Lotti	19 <i>Di</i>	1883	* Hermann Abendroth
6 <i>Mi</i>	1838	* Max Bruch	20 <i>Mi</i>	1586	* J. Hermann Schein
—	1873	* Karl Straube	21 <i>Do</i>	1851	† Albert Lortzing
7 <i>Do</i>	1891	† Wilhelm Taubert	22 <i>Fr</i>	1893	† Vincenz Lachner
8 <i>Fr</i>	1713	† Arcangelo Corelli	23 <i>So</i>	1922	† Arthur Nikisch
—	1830	* Hans von Bülow	24 <i>So</i>	1883	† Friedrich von Flotow
9 <i>Sa</i>	1891	* Karl Hoyer	—	1712	* Friedrich der Große
10 <i>So</i>	1899	† Albert Becker	25 <i>Mo</i>	1886	* Wilhelm Furtwängler
11 <i>Mo</i>	1856	* Christian Sinding	26 <i>Di</i>	1795	† Joh. Chr. Friedr. Bach
—	1872	* Paul Graener	27 <i>Mi</i>	1756	* Wolfg. Amad. Mozart
12 <i>Di</i>	1837	* Adolf Jensen	—	1901	† Guiseppe Verdi
13 <i>Mi</i>	1842	* Heinrich Hofmann	28 <i>Do</i>	1832	* Franz Wüllner
14 <i>Do</i>	1800	* Ludwig von Köchel	29 <i>Fr</i>	1872	* François Auber
—	1851	† Luigi Spontini	30 <i>Sa</i>	1697	* Joh. Joachim Quantz
15 <i>Fr</i>	1913	* Helmut Zernick	31 <i>So</i>	1797	* Franz Schubert

Februar

1 <i>Mo</i>	1880	* Hans Grisch	15 <i>Mo</i>	1571	* M. Praetorius 1621 †
2 <i>Di</i>	1594	† Pierluigi Palestrina	—	1857	† M. I. Glinka
3 <i>Mi</i>	1834	* Theodor Kewitsch	16 <i>Di</i>	1914	* Helmut Bräutigam
4 <i>Do</i>	1892	* Yrjö Kilpinen	17 <i>Mi</i>	1653	* Arcangelo Corelli
5 <i>Fr</i>	1748	* Chr. Gottl. Neefe	18 <i>Do</i>	1869	Uraufführung des Requiem von Brahms
—	1907	† Ludwig Thuille	19 <i>Fr</i>	1743	* Luigi Boccherini
6 <i>Sa</i>	1818	* Henry Ch. Litolf	20 <i>Sa</i>	1791	* Carl Czerny
7 <i>So</i>	1823	* Richard Genée	21 <i>So</i>	1556	* Sethus Calvisius
8 <i>Mo</i>	1797	† Joh. Friedr. Doles	22 <i>Mo</i>	1810	* Frédéric Chopin
9 <i>Di</i>	1760	* Johann Dussek	23 <i>Di</i>	1810	* G. Friedrich Händel
10 <i>Mi</i>	1889	* Michael Raucheisen	24 <i>Mi</i>	1895	† Ignaz Lachner
11 <i>Do</i>	1742	* André Grétry	25 <i>Do</i>	1873	* Enrico Caruso
—	1830	* Hans von Bronsart	26 <i>Fr</i>	1770	† Guiseppe Tartini
12 <i>Fr</i>	1894	† Hans von Bülow	27 <i>Sa</i>	1887	† Alexander Borodin
13 <i>Sa</i>	1883	† Richard Wagner	28 <i>So</i>	1824	* Robert von Keudell
14 <i>So</i>	1890	† Wilhelm Fitzenhagen			

März

1 <i>Mo</i>	1882	†	Theodor Kullak	16 <i>Di</i>	1869	*	Willy Burmester
2 <i>Di</i>	1824	*	Friedrich Smetana	17 <i>Mi</i>	1800	*	Friedrich Zöllner
3 <i>Mi</i>	1824	†	G. B. Viotti	18 <i>Do</i>	1877	*	Josef Eizenberger
—	1932	†	Eugen d'Albert	19 <i>Fr</i>	1873	*	Max Reger
4 <i>Do</i>	1888	*	Gerard Bunk	—	1879	*	Joseph Haas
5 <i>Fr</i>	1853	*	Berthold Kellermann	20 <i>Sa</i>	1812	†	J. L. Dussek
6 <i>Sa</i>	1860	†	Friedrich Dotzauer				
7 <i>So</i>	1831	*	Friedrich Damm	21 <i>So</i>	1685	*	Joh. Sebastian Bach
—	1839	*	Joseph Rheinberger	22 <i>Mo</i>	1687	†	Jean-Baptiste Lully
8 <i>Mo</i>	1714	*	Ph. Emanuel Bach	23 <i>Di</i>	1811	*	Wilhelm Taubert
—	1869	†	Hector Berlioz	24 <i>Mi</i>	1817	*	Louis Maillart
9 <i>Di</i>	1825	*	Joseph Czapek	25 <i>Do</i>	1631	†	Philippus Dulichius
10 <i>Mi</i>	1844	*	Pablo de Sarasate	—	1871	*	Hermann Abert
—	1910	†	Carl Reinecke	26 <i>Fr</i>	1827	†	Ludwig van Beethoven
11 <i>Do</i>	1818	*	Antonio Bazzini	27 <i>Sa</i>	1723	*	Urauff. der Johannes-
12 <i>Fr</i>	1832	†	Friedrich Kuhlau	—	1757	†	Johann Stamitz
—	1888	*	Hans Knappertsbusch				
13 <i>Sa</i>	1860	*	Hugo Wolf	28 <i>So</i>	1898	†	Anton Seidl
14 <i>So</i>	1681	*	G. Philipp Telemann	29 <i>Mo</i>	1747	*	J. W. Häbeler † 1822
—	1804	*	Joh. Strauß (Vater)	30 <i>Di</i>	1510	*	Antonio Cabezón
15 <i>Mo</i>	1842	†	Luigi Cherubini	31 <i>Mi</i>	1703	†	Joh. Christoph Bach
				—	1732	*	Joseph Haydn

April

1 <i>Do</i>	1866	*	Ferruccio Busoni	16 <i>Fr</i>	1858	†	Joh. Baptist Cramer
2 <i>Fr</i>	1803	*	Franz Lachner	17 <i>Sa</i>	1683	*	Joh. David Heinichen
—	1877	*	Arnold Schering				
3 <i>Sa</i>	1897	†	Johannes Brahms	18 <i>So</i>	1819	*	Franz von Suppé
4 <i>So</i>	1843	*	Hans Richter	—	1861	†	Aug. Heintz. Neithardt
5 <i>Mo</i>	1784	*	Louis Spohr	19 <i>Mo</i>	1868	*	Max von Schillings
—	1877	*	Arnold Schering	—	1938	†	Wolfgang von Bartels
6 <i>Di</i>	1660	*	Johann Kuhnau	20 <i>Di</i>	1869	†	Carl Loewe
—	1815	*	Robert Volkmann	21 <i>Mi</i>	1877	*	Richard Fricke
7 <i>Mi</i>	1858	†	Anton Diabelli	22 <i>Do</i>	1868	*	Vianna da Motta
8 <i>Do</i>	1848	†	Gaetano Donizetti	—	1892	†	Edouard Lalo
9 <i>Fr</i>	1933	†	Sigfrid Karg-Elert	23 <i>Fr</i>	1715	*	Joh. Friedr. Doles
10 <i>Sa</i>	1838	*	Eduard Kremser	24 <i>Sa</i>	1721	*	J. Philipp Kirnberger
—	1864	*	Eugen d'Albert				
11 <i>So</i>	1928	†	Arthur Seidl	25 <i>So</i>	1861	*	Enrico Bossi
12 <i>Mo</i>	1801	*	Joseph Lanner	—	1905	*	Gerhard Nowotny
—	1886	*	Christian Lahusen	26 <i>Mo</i>	1903	†	Robert von Keudell
13 <i>Di</i>	1894	†	Philipp Spitta	—	1854	*	Adolf Wallnöfer
14 <i>Mi</i>	1759	†	G. Friedrich Händel	27 <i>Di</i>	1767	*	Andreas Romberg
—	1843	†	Joseph Lanner	—	1812	*	Friedrich von Flotow
15 <i>Do</i>	1893	†	Rudolf Radecke	28 <i>Mi</i>	1870	*	Hermann Suter
				29 <i>Do</i>	1847	*	Joachim Andersen
				30 <i>Fr</i>	1870	*	Franz Léhar

Mai

1 <i>Sa</i>	1786	Uraufführung des „Figaro“ von Mozart	15 <i>Sa</i>	1832	† Fr. Karl Zelter
—	1904	† Anton Dvořák	16 <i>So</i>	1858	* Hans Trneček
2 <i>So</i>	1892	† Wilhelm Rust	17 <i>Mo</i>	1884	† Louis Brassin
3 <i>Mo</i>	1856	† Adolphe Adam	18 <i>Di</i>	1854	† Henry Lemoine
4 <i>Di</i>	1941	† Heinrich Zöllner	19 <i>Mi</i>	1914	† Thomas Koschat
5 <i>Mi</i>	1840	† G. Benedikt Bierey	20 <i>Do</i>	1896	† Clara Schumann
—	1869	* Hans Pfitzner	21 <i>Fr</i>	1895	† Franz von Suppé
6 <i>Do</i>	1859	* Ernst Seyffardt	22 <i>Sa</i>	1813	* Richard Wagner
7 <i>Fr</i>	1824	Uraufführung der 9. Symphonie von L. van Beethoven	23 <i>So</i>	1753	* G. B. Viotti
—	1833	* Johannes Brahms	24 <i>Mo</i>	1872	* Richard Trägner
8 <i>Sa</i>	1844	* Hermann Grädener	25 <i>Di</i>	1904	* Kurt Thomas
9 <i>So</i>	1880	† Hermann Berens	—	1889	* H. J. Moser
10 <i>Mo</i>	1914	† Ernst v. Schuch	26 <i>Mi</i>	1870	* Bruno Kittel
11 <i>Di</i>	1849	† Otto Nicolai	27 <i>Do</i>	1822	* J. Joachim Raff
—	1916	† Max Reger	—	1840	† Nicolo Paganini
12 <i>Mi</i>	1842	* Jules Massenet	28 <i>Fr</i>	1787	† Leopold Mozart
—	1884	† Friedrich Smetana	—	1805	† Luigi Boccherini
13 <i>Do</i>	1858	* Julius Stern	29 <i>Sa</i>	1842	* Karl Millöcker
14 <i>Fr</i>	1805	* J. P. E. Hartmann	30 <i>So</i>	1910	† M. A. Balakirew
			31 <i>Mo</i>	1723	J. S. Bachs Antritt als Thomaskantor
			—	1809	† Fr. Joseph Haydn

Juni

1 <i>Di</i>	1639	† Melchior Franck	16 <i>Mi</i>	1804	† Joh. Adam Hiller
2 <i>Mi</i>	1807	* Robert Führer	—	1813	* Otto Jahn
3 <i>Do</i>	1877	† Ludwig von Köchel	17 <i>Do</i>	1818	* Charles Gounod
—	1899	† Johann Strauß	—	1900	* Hermann Reutter
4 <i>Fr</i>	1893	† Hans Mich. Schletterer	18 <i>Fr</i>	1870	* Johannes Biehle
5 <i>Sa</i>	1826	† Karl Maria von Weber	19 <i>Sa</i>	1717	* Johann Stamitz
6 <i>So</i>	1869	* Siegfried Wagner	20 <i>So</i>	1916	† Oscar Chilesotti
7 <i>Mo</i>	1844	* Philipp Rüfer	21 <i>Mo</i>	1732	* Joh. Christ. Friedr. Bach
8 <i>Di</i>	1810	* Robert Schumann	—	1868	Uraufführung der „Meistersinger“
—	1914	* Gottfried Müller	22 <i>Di</i>	1895	* Philipp de Cerna
9 <i>Mi</i>	1810	* Otto Nicolai	23 <i>Mi</i>	1824	* Carl Reinecke
10 <i>Do</i>	1843	* H. von Herzogenberg	—	1874	* Gerhard von Keubler
—	1865	Urauff. des „Tristan“	24 <i>Do</i>	1882	† Joachim Raff
11 <i>Fr</i>	1849	† Joh. Bernh. Bach	25 <i>Fr</i>	1822	† E. T. A. Hoffmann
—	1864	* Richard Strauß	26 <i>Sa</i>	1483	* Hans Buchner
12 <i>Sa</i>	1863	† Pietro Alfieri	27 <i>So</i>	1789	* Friedrich Silcher
13 <i>So</i>	1795	* Anton Schindler	—	1814	† Joh. Friedr. Reichardt
—	1917	† Teresa Carreño	28 <i>Mo</i>	1815	* Robert Franz
14 <i>Mo</i>	1594	† Orlando di Lasso	29 <i>Di</i>	1801	* Pietro Alfieri
—	1911	† Johann Svendsen	30 <i>Mi</i>	1722	* Georg Benda
15 <i>Di</i>	1843	* Edvard Grieg			

Juli

1 <i>Do</i>	1784	† Wilh. Fried. Bach	16 <i>Fr</i>	1917	† Philipp Scharwenka
2 <i>Fr</i>	1714	* Christ. Willib. Gluck	17 <i>Sa</i>	1896	† Selmar Bagge
—	1911	† Felix Mottl	18 <i>So</i>	1849	* Hugo Riemann
3 <i>Sa</i>	1854	* Léoš Janáček	19 <i>Mo</i>	1811	* Vincenz Lachner
—	1862	* Fr. Ernst Koch	—	1842	* Karl Zeller
4 <i>So</i>	1854	* Heinrich Zöllner	20 <i>Di</i>	1875	* Max Schneider
5 <i>Mo</i>	1864	* Stephan Krehl	21 <i>Mi</i>	1883	* Wolfgang von Bartels
6 <i>Di</i>	1874	* Gerhard von Kußler	22 <i>Do</i>	1873	* Franciscus Nagler
7 <i>Mi</i>	1902	* Karl Gustav Fellerer	23 <i>Fr</i>	1836	* Robert Emmerich
8 <i>Do</i>	1826	* Friedrich Chrysander	24 <i>Sa</i>	1803	* Adolphe Adam
9 <i>Fr</i>	1855	* Paul Zilcher	25 <i>So</i>	1883	* Alfredo Casella
—	1879	* Ottorino Respighi	26 <i>Mo</i>	1824	* Moritz Fürstenau
10 <i>Sa</i>	1919	† Hugo Riemann	—	1882	Urauff. des „Parsifal“
11 <i>So</i>	1897	* Friedrich Höpner	27 <i>Di</i>	1783	† Philipp Kirnberger
12 <i>Mo</i>	1675	* F. dall'Abaco † 1742	—	1924	† Ferruccio Busoni
—	1773	† Joh. Joach. Quantz	28 <i>Mi</i>	1750	† Joh. Seb. Bach
13 <i>Di</i>	1876	† Karl Breidenstein	—	1802	† Guiseppe Sarti
14 <i>Mi</i>	1833	* K. J. Brambach	29 <i>Do</i>	1856	† Robert Schumann
—	1926	† Berthold Kellermann	—	1930	† Alexander von Fielitz
15 <i>Do</i>	1729	† Joh. David Heinichen	30 <i>Fr</i>	1813	* Eduard Eggeling
—	1857	† Karl Czerny	31 <i>Sa</i>	1886	† Franz Liszt

August

1 <i>So</i>	1903	† Otto Taubert	17 <i>Di</i>	1786	† Friedrich der Große
—	1926	† Karl Zuschneid	—	1898	† Karl Zeller
2 <i>Mo</i>	1921	† Enrico Caruso	18 <i>Mi</i>	1881	* Hermann Zilcher
3 <i>Di</i>	1802	† Pr. Heinr. v. Preußen	—	1901	† Richard Kleinmichel
4 <i>Mi</i>	1930	† Siegfried Wagner	19 <i>Do</i>	1824	* E. Georg Goltermann
5 <i>Do</i>	1811	* Ambroise Thomas	20 <i>Fr</i>	1910	† Arthur Coquard
6 <i>Fr</i>	1877	* Max Damberger	21 <i>Sa</i>	1893	* Lili Boulanger
7 <i>Sa</i>	1927	† Wilhelm Rudnick	22 <i>So</i>	1599	† Luca Marenzio
8 <i>So</i>	1759	† Karl Heinrich Graun	—	1862	* Claude Debussy
9 <i>Mo</i>	1919	† Rugiero Leoncavallo	23 <i>Mo</i>	1847	* Gustav Láska
10 <i>Di</i>	1806	† Michael Haydn	24 <i>Di</i>	1856	* Felix Mottl
—	1845	* Thomas Koschat	—	1876	* Karl Pembaur
11 <i>Mi</i>	1801	* Eduard Devrient	25 <i>Mi</i>	1774	† Niccolò Jommelli
12 <i>Do</i>	1853	* J. Louis Nicodé	26 <i>Do</i>	1814	* Heinrich Kotzold
—	1928	† Léoš Janáček	—	1860	† Friedrich Silcher
13 <i>Fr</i>	1912	† Jules Massenet	27 <i>Fr</i>	1611	† Tomás Victoria
—	1927	† Hermann Abert	28 <i>Sa</i>	1829	* Albert Dietrich
14 <i>Sa</i>	1870	† Franz Hauser	—	1850	Urauff. der Oper „Lohengrin“
15 <i>So</i>	1822	* Wilhelm Rust	29 <i>So</i>	1526	† Thomas Stoltzer
—	1900	† Gustav Flügel	30 <i>Mo</i>	1885	* Otto Chmel
16 <i>Mo</i>	1795	* Heinrich Marschner	31 <i>Di</i>	1830	* Edmund Kretzschmer
—	1872	* Siegmund v. Hausegger			

September

1 <i>Mi</i>	1854	* Engelb. Humperdinck	15 <i>Mi</i>	1848	* Wilhelm Fitzenhagen
—	1886	* Othmar Schoeck	16 <i>Do</i>	1914	* Miguel Candela
2 <i>Do</i>	1866	* Victor von Woikowsky, Biedau	17 <i>Fr</i>	1907	† Ignaz Brüll
3 <i>Fr</i>	1901	† Friedrich Chrysander	18 <i>Sa</i>	1903	† Theodor Kirchner
4 <i>Sa</i>	1824	* Anton Bruckner	19 <i>So</i>	1902	* Franz Burkhart
—	1907	† Edvard Grieg	20 <i>Mo</i>	1832	* Johann Joseph Abert
5 <i>So</i>	1910	† Friedrich Haberl	21 <i>Di</i>	1850	* Hans Sitt
6 <i>Mo</i>	1781	* Anton Diabelli	—	1908	† Pablo de Sarasate
7 <i>Di</i>	1902	† Franz Wüllner	22 <i>Mi</i>	1807	* Julius Knorr
8 <i>Mi</i>	1841	* Anton Dvořák	23 <i>Do</i>	1782	* Jaques Féréol Mazas
9 <i>Do</i>	1853	* Girolamo Frescobaldi	24 <i>Fr</i>	1835	† Vincenzo Bellini
—	1855	* H. St. Chamberlain	—	1859	* Julius Klengel
10 <i>Fr</i>	1751	* Bartolommeo Campa- gnoli	25 <i>Sa</i>	1849	† Johann Strauß (Vater)
11 <i>Sa</i>	1807	* Ignaz Lachner	—	1909	† J. Albéniz
—	1874	* Heinr. Kasp. Schmid	26 <i>So</i>	1877	* Alfred Cortot
12 <i>So</i>	1789	* Fr. Xaver Richter	27 <i>Mo</i>	1882	* Elly Ney
—	1818	* Theodor Kullak	—	1921	† Engelb. Humperdinck
13 <i>Mo</i>	1819	* Clara Schumann	28 <i>Di</i>	1871	* Max Burkhardt
14 <i>Di</i>	1737	* Michael Haydn	29 <i>Mi</i>	1867	* Hannes Ruch
—	1760	* Luigi Cherubini	30 <i>Do</i>	1791	Urauff. der „Zauber- flöte“ von W. A. Mozart
			—	1840	* Johann Svendsen

Oktober

1 <i>Fr</i>	1876	† Henri Bertini	18 <i>Mo</i>	1893	† Charles Gounod
2 <i>Sa</i>	1920	† Max Bruch	19 <i>Di</i>	1818	* Friedrich Mergner
3 <i>So</i>	1828	* Woldemar Bargiel	20 <i>Mi</i>	1792	* Bernhard Fürstenau
4 <i>Mo</i>	1877	† Eduard Devrient	—	1842	Urauff. des „Rienzi“
5 <i>Di</i>	1879	* Halfdan Cleve	21 <i>Do</i>	1786	* Henry Lemoine
—	1919	† Jean Louis Nicodé	22 <i>Fr</i>	1811	* Franz Liszt
6 <i>Mi</i>	1886	* Edwin Fischer	—	1859	† Louis Spohr
—	1896	* Otto Siegl	23 <i>Sa</i>	1801	* Albert Lortzing
7 <i>Do</i>	1835	* Felix Draeseke	24 <i>So</i>	1725	† Alexander Scarlatti
8 <i>Fr</i>	1585	* Heinrich Schütz	—	1892	† Robert Franz
9 <i>Sa</i>	1900	† Heinrich von Herzogen- berg	—	1903	* Heinz Drewes
10 <i>So</i>	1813	* Guisepppe Verdi	25 <i>Mo</i>	1825	* Johann Strauß
—	1876	* Walter Niemann	26 <i>Di</i>	1874	† Peter Cornelius
11 <i>Mo</i>	1835	* Theodor Thomas	27 <i>Mi</i>	1782	* Nicolò Paganini
—	1896	† Anton Bruckner	—	1933	† Julius Klengel
12 <i>Di</i>	1855	* Arthur Nikisch	28 <i>Do</i>	1798	* Henri Bertini
13 <i>Mi</i>	1792	* Moritz Hauptmann	—	1912	† Edgar Tinel
14 <i>Do</i>	1859	† Chamille Chevillard	29 <i>Fr</i>	1787	Uraufführung der Oper „Don Juan“
15 <i>Fr</i>	1898	* Günther Ramin	—	1856	* Hans Winderstein
16 <i>Sa</i>	1621	† Jan Pieter Sweelinck	30 <i>Sa</i>	1883	† Robert Volkmann
17 <i>So</i>	1849	* Frédéric Chopin	31 <i>So</i>	1830	* Robert Radecke

November

1 <i>Mo</i>	1801	* Vincenzo Bellini	17 <i>Mi</i>	1816	* Aug. Wilh. Ambros
2 <i>Di</i>	1739	* Karl von Dittersdorf	18 <i>Do</i>	1852	† Bernhard Fürstenau
—	1887	† Jenny Lind	19 <i>Fr</i>	1630	† Joh. Herm. Schein
3 <i>Mi</i>	1913	† Hans von Bronsart	—	1828	† Franz Schubert
4 <i>Do</i>	1876	Urauff. der I. Sympho- nie von Joh. Brahms	20 <i>Sa</i>	1805	Urauff. des „Fidelio“
—	1878	* Alfred Sittard	21 <i>So</i>	1718	* Fr. Wilh. Marburg
5 <i>Fr</i>	1895	* Walter Giesecking	—	1877	* Siegfried Karg, Elert
6 <i>Sa</i>	1672	† Heinrich Schütz	22 <i>Mo</i>	1710	* Wilh. Friedem. Bach
—	1795	† Georg Benda	—	1780	* Konradin Kreutzer
7 <i>So</i>	1866	* Paul Linke	23 <i>Di</i>	1676	* Joh. Bernh. Bach
8 <i>Mo</i>	1858	* Josef Krug, Waldsee	—	1847	* Ernst von Schuch
9 <i>Di</i>	1890	† César Frank	24 <i>Mi</i>	1615	† Sethus Calvisius
10 <i>Mi</i>	1821	† Andreas Romberg	25 <i>Do</i>	1895	* Wilhelm Kempff
11 <i>Do</i>	1872	* Friedrich Stock	26 <i>Fr</i>	1895	† Gustav Jensen
12 <i>Fr</i>	1767	* Bernhard Romberg	27 <i>Sa</i>	1872	* Peter Raabe
13 <i>Sa</i>	1868	† Gioacchino Rossini	28 <i>So</i>	1861	† Robert Führer
14 <i>So</i>	1719	* Leopold Mozart	29 <i>Mo</i>	1643	† Claudio Monteverdi
—	1774	* Luigi Spontini	—	1797	* Gaetano Donizetti
15 <i>Mo</i>	1787	† Christ. Willib. Gluck	—	1924	† Giacomo Puccini
16 <i>Di</i>	1895	* Paul Hindemith	30 <i>Di</i>	1796	* Carl Loewe
			—	1895	* Joh. Nep. David

Dezember

1 <i>Mi</i>	1729	* Giuseppe Sarti	17 <i>Fr</i>	1879	* Fritz Stein
2 <i>Do</i>	1877	Urauff. d. II. Sympho- nie von Joh. Brahms	18 <i>Sa</i>	1737	† Antonio Stradivari
3 <i>Fr</i>	1596	* Nicola Amati	—	1786	* Karl Maria von Weber
4 <i>Sa</i>	1866	* Edward Moffat	19 <i>So</i>	1562	* Philippus Dulichius
5 <i>So</i>	1791	† W. A. Mozart	20 <i>Mo</i>	1929	† Max Chop
6 <i>Mo</i>	1642	* Joh. Christoph Bach	21 <i>Di</i>	1890	† Niels W. Gade
7 <i>Di</i>	1863	* Pietro Mascagni	22 <i>Mi</i>	1853	* Teresa Carreño
8 <i>Mi</i>	1865	* Jean Sibelius	—	1858	* Giacomo Puccini
9 <i>Do</i>	1867	* Paul Clausnitzer	23 <i>Do</i>	1874	* Rafael Calleja
10 <i>Fr</i>	1823	† Theodor Kirchner	24 <i>Fr</i>	1824	* Peter Cornelius
11 <i>Sa</i>	1758	* Fr. Karl Zelter	—	1870	* Rosario Scalero
—	1803	* Hector Berlioz	—	1728	* Joh. Adam Hiller
12 <i>So</i>	1887	* Kurt Atterberg	25 <i>Sa</i>	1843	* Gustav Jensen
—	1936	† Karl Hoyer	26 <i>So</i>	1916	† Bernhard Scholz
13 <i>Mo</i>	1893	* J. Butnikoff	27 <i>Mo</i>	1841	* Philipp Spitta
14 <i>Di</i>	1788	† Philipp Emanuel Bach	28 <i>Di</i>	1736	† Antonio Caldara
—	1849	† Konradin Kreutzer	—	1860	* Alexander von Fieltz
15 <i>Mi</i>	1885	* Walther Davisson	29 <i>Mi</i>	1898	† Georg Goltermann
16 <i>Do</i>	1770	* Ludwig van Beethoven	30 <i>Do</i>	1850	* Wilhelm Rudnick
—	1842	† Joh. Friedr. Rochlitz	31 <i>Fr</i>	1842	Urauff. d. „Wildschütz“
			—	1899	† Karl Millöcker

Taschen-Partituren

zeitgenössischer

Orchester- und Kammermusikwerke

Karl Bleyle

RM

- Der Taucher. Ballade für
großes Orchester 2.50
Streichquartett Nr. 2 2.—

Ferruccio Busoni

- Rondo arlecchinesco 1.50
Tanzwalzer, op. 53 1.50

Johann Nepomuk David

- Partita (Nr. 1) 5.—
Partita Nr. 2, Werk 27 3.50
Symphonie Nr. 1, Werk 18 3.50
Symphonie Nr. 2, Werk 20 3.50
Symphonie Nr. 3, Werk 28 3.50
Divertimento „Kume,
kum“, Werk 24 2.50
Streichtrio G dur 2.—
Trio für Flöte, Violine und
Viola, Werk 30 2.—

Alexander

Friedrich von Hessen

- Drei Stücke für Streichtrio 2.—
Streichquartett Nr. 2 2.—

Karl Marx

RM

- Streichquartett, gmoll 2.—

Gottfried Müller

- Konzert, op. 5 2.50

Vítězslav Novák

- Streichquartett Ddur 1.—
Streichquartett Nr. 3 3.—

Othmar Schoeck

- Streichquartett Cdur 2.—
Elegie, op. 36 5.—
Vom Fischer un syner Fru 12.—

Jean Sibelius

- Finlandia, op. 26 Nr. 7 1.50
Der Schwan von Tuonela 1.20
Tapiola, op. 112 2.50
Symphonie Nr. 1, emoll 5.—
Symphonie Nr. 2, Ddur 5.—
Symphonie Nr. 4, amoll 2.50

Kurt Thomas

- Streichquartett fmoll 2.—

Hermann Zilcher

- Klavierquintett cismoll 2.50
Marienlieder, op. 52 a 3.—

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Neue Namen

im Verlage

Breitkopf & Härtel

Nils Eric Fougstedt

Finnisches Volkslied
für Streichorchester

Max Haager

Konzert für Streichorchester

Georg Pirkmayer

Musik für Streichorchester
Toccata und Fuge für Orgel
Sonatine für Klavier

Karl Szuka

Maskerade
Ein Ballett nach Lautenmusi-
ken des 16. Jahrhunderts für
Orchester

Concertino
in 4 Sätzen, für Orchester

Fabeln

Sieben Lieder für Bariton und
Streichorchester

Franz Alfons Wolpert

An Diotima

Vier Gesänge von Friedrich
Hölderlin für Gesang und
Klavier

Schilflieder

Fünf Gedichte von Nicolaus
Lenau für mittlere Stimme
und Klavier

Sonate

für Violoncell und Klavier

Choralfantasie

über „Es ist ein Schnitter“
für Orgel

Variationen

für Klavier über ein deutsches
Volkslied („Schwesterlein“)

Drei Madrigale

für drei und vier Stimmen
ohne Begleitung

Diese Werke erscheinen im Laufe des Jahres 1943

Breitkopf & Härtel in Leipzig

NEUERSCHEINUNGEN

L. van Beethovens Konversationshefte

im Auftrage der Preußischen Staatsbibliothek

herausgegeben von

PROF. DR. GEORG SCHÜNEMANN

Zunehmende Schwerhörigkeit zwang Beethoven, diese Notizbücher (von 400 sind 136 erhalten und in der Preuß. Staatsbibliothek) zum Verkehr mit der Außenwelt zu benutzen. Sie sind eine unschätzbare Quelle für Beethovens Leben und werden zum erstenmal veröffentlicht. Das Monumentalwerk wird 8 Bände umfassen. Jeder Band ist 400 Seiten stark und enthält 5 Lichtdrucktafeln. Buchausstattung mustergültig, Einband von Prof. W. Nauhaus.

Fertig liegt vor: Band I geb. Leinen RM 27,50

Band II geb. Leinen RM 27,50

Die weiteren Bände erscheinen in Abständen von etwa sechs Monaten. Abnahme von Band I verpflichtet zur Abnahme des ganzen Werkes.

Das Musiklexikon

von HANS JOACHIM MOSER

2. Auflage

Umfang 1100 Seiten mit zahlreichen Abbildungen

Preis gebunden etwa RM 25.-

Die Neuauflage des z. Z. in Lieferungen erscheinenden Werkes wird im Sommer 1943 vollständig vorliegen. Mit 32 Bildtafeln geschmückt, ist sie von Grund aus umgearbeitet und auf den neuesten Stand der Wissenschaft gebracht. Mosers Musiklexikon enthält alle irgendwie wichtigen Lebensgeschichten und unterrichtet über die gesamte Musikgeschichte, Musikästhetik und Musiktheorie. Mosers Musiklexikon ergibt das modernste Bild des auch musikalisch völlig veränderten neuen Europa.

Max Hesses Verlag, Berlin

NEUERSCHEINUNGEN

200 Jahre Staatsoper Berlin im Bild

herausgegeben im Auftrage der Generalintendanz
der Preußischen Staatstheater von

DR. JULIUS KAPP

Chefdramaturg der Staatsoper Berlin

Format 30 x 21 cm, Umfang 260 Seiten mit über 900 Abbildungen auf Kunstdruckpapier und 24 Farbtafeln mit 48 Abbildungen in Neunfarbendruck.

Preis gebunden RM 33.-

Dieses Prachtwerk im besten Sinne gelangte zum 200jährigen Bestehen der Staatsoper Berlin am 7. Dezember 1942 zur Ausgabe. Es stellt mit seinem unerschöpflichen und vielfach unveröffentlichten Bildmaterial, besonders aus der Bibliothek und dem Museum der Preußischen Staatstheater, ein Werk dar, das auch den verwöhntesten Opern- und Bücherliebhaber begeistert und ein Kulturdokument von bleibendem Wert ist.

Der deutsche Musikerkalender 1943

Herausgegeben im Auftrage der Reichsmusikkammer

Der 65. Jahrgang dieses bewährten Nachschlagewerkes erscheint wiederum in drei Bänden, zwei Anschriftsbänden und einem Merkbuch, und spiegelt auf etwa 2000 Seiten das gesamte vielgestaltige Musikleben Großdeutschlands von etwa 600 Städten in übersichtlicher Weise wieder. Der neue Jahrgang ist bereichert durch die Einbeziehung der besetzten Gebiete. Der „Deutsche Musikerkalender“ ist mit seinen etwa 70 000 Musik- und Musiker-Adressen, mit der Wiedergabe der amtlichen Bestimmungen, seinen zahlreichen Verzeichnissen, täglichem Notiz- und Stunden-Kalender usw. unentbehrlich für jeden, der im deutschen Musikleben irgendwie tätig ist.

Preis der drei Bände RM 10.-

Max Hesses Verlag, Berlin